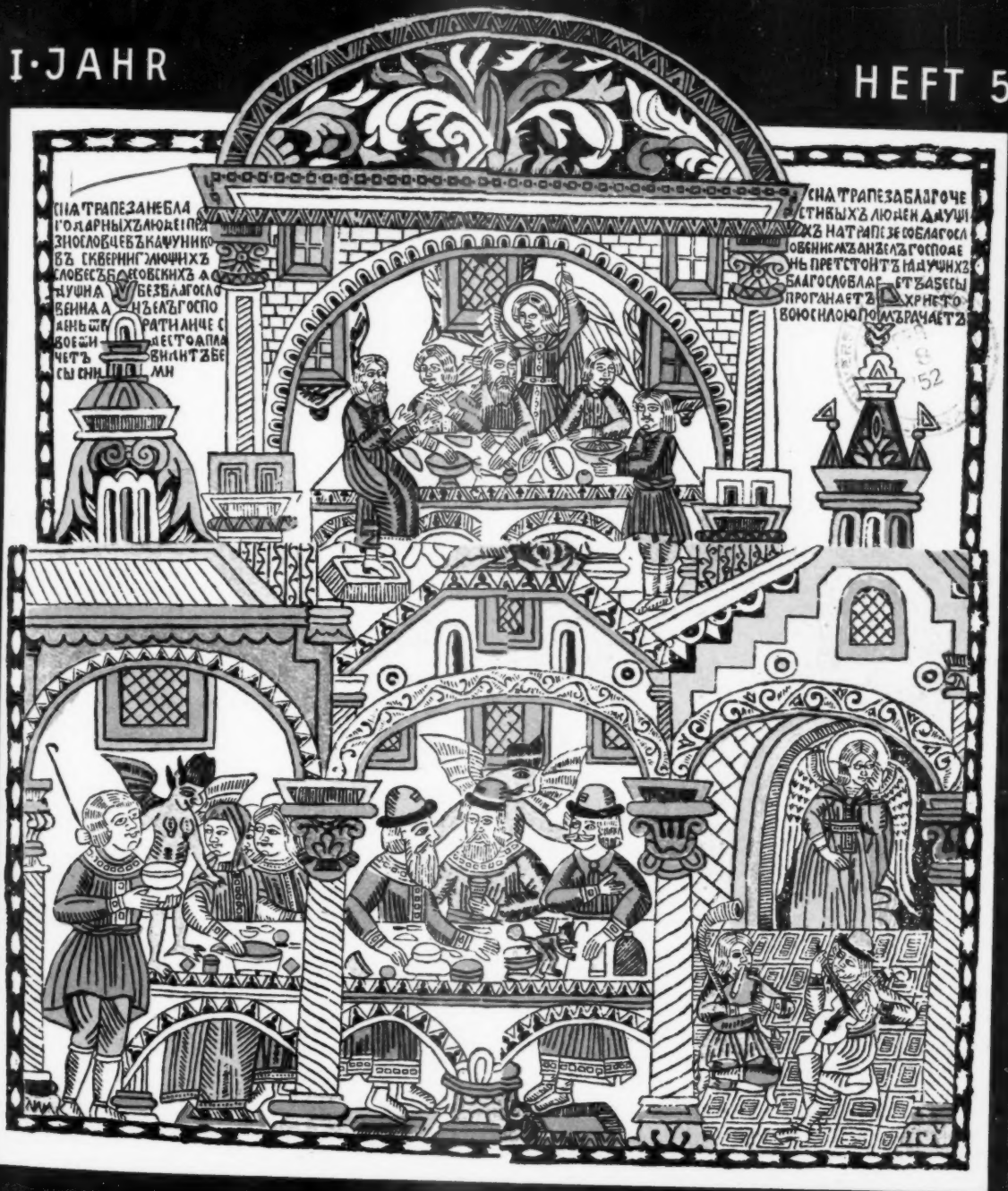
DAS KUNSTWERK

I·JAHR

HEFT 5



WOLDEMAR·KLEIN·VERLAG·BADEN-BADEN

DAS KUNSTWERK

SCHRIFTLEITUNG: L. E. REINDL UND LEOPOLD ZAHN

HEFT 5

Texte

A. Hackel: Altrussische Ikonen 2
Walter Pater: Die Aufgabe der ästhetischen Kritik 13
Bruno E. Werner: Marc Chagall 17
Russische Sprichwörter (aus S. v. Radecki: „Der Glockenturm", Zürich 1940) . . 20/21
Wladimir Solowjew: Das Auge der Ewigkeit 23
M. H. Schillings: Zur russischen Baukunst 25
L. E. Reindl: Ruinen 35
Hans Eckstein: Münchener Malerei 38
Kunst in Büchern und Bücher über Kunst 43
Ruth Klein: Seidenstoffe aus Lyon und St. Etienne 45
Personalia — Die Toten — Aus dem Notizbuch der Redaktion 46

Bilder

Umschlag: Nach russischen Bilderbogen (Holzschnitten) des 19. Jahrhunderts. — Titelseite: Das Mahl des Frommen und des Sünders. — Rückseite: Der Kater.
Der heilige Nikolaus züchtigt einen Polowzer (farbig) S. 1. — Karl Hubbuch: Rostow S. 2. — Hl. Georg (farbig) S. 3. — Heiliger Papst Klemens, Stil der Schule von Nowgorod, 14. bis 15. Jhdt. S. 4. — Christuskopf, Schule von Nowgorod, 15. Jhdt., Leningrad, Russ. Museum S. 5. — Erzengel Michael (farbig) S. 6. — Rublew: Hlg. Dreifaltigkeit (farbig) S. 9. — Mutter Gottes des Metropoliten Peter von Moskau, 16. Jhdt. S. 10. — Hl. Petrus (Pjotr), Metropolit von Moskau, Moskauer Schule, 17. Jhdt. S. 11. — Gontscharowa: Panneaux (farbig) S. 12. — Rembrandt: Landschaftszeichnung S. 15. — Marc Chagall, Radierungen S. 17, 19, 20, 21, 22. — Karl Hubbuch: Textzeichnungen S. 24/32. — Karl Hubbuch: Mutter-Gottes-Geburtskirche in Moskau (1649—52) S. 33. — Karl Blechen: Ruine (farbig) S. 34. — Hans Baldung Grien: Hlg. Familie in Ruinen S. 36. — Franz Radziwill: Zerstörung S. 37. — Xaver Fuhr: Plakatsäule S. 38. — Karl Caspar: St. Hubertus S. 40. — K. Kunz: Der Schiffbrüchige S. 40. — R. Ott: Der Kellner S. 40. — E. Geitlinger: Erinnerung an Krakau S. 41. — A. Hartmann: Am Mittelmeer S. 41. — Caspar-Filser: Drei Könige im Inntal S. 41. — Kurt Lehmann: Lesender Knabe S. 43. — André Masson: Zeichnung S. 47.

Bedauerlicherweise sind die Angaben auf den Bildseiten 3, 4, 10 und 11 unrichtig.

VERLAG WOLDEMAR KLEIN · BADEN-BADEN

Autorisation der Direction de l'Information Section Presse Baden-Baden vom 26. 3. 46
Lizenz Nr. 170 DGAA/INF/PR.

DAS KUNSTWERK

EINE MONATSSCHRIFT

ÜBER ALLE GEBIETE DER BILDENDEN KUNST

1. JAHR 1946/1947 HEFT 5

DER HEILIGE NIKOLAUS ZÜCHTIGT EINEN POLOWZER

(Schule von Nowgorod, XVI. Jahrhunderts)

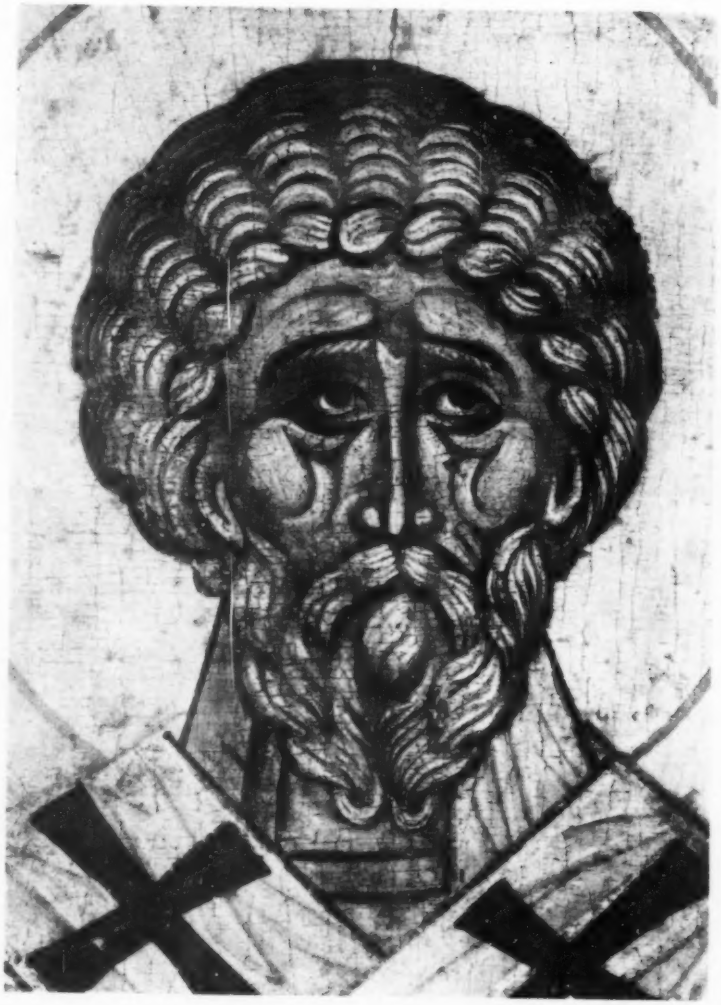
ALTRUSSISCHE IKONEN

„Die Ikone ist der mit Farben gemalte Name Gottes, sie ist von der Liebe geschaffen und vom Geist der Wahrheit getragen." A. Chomjakow.

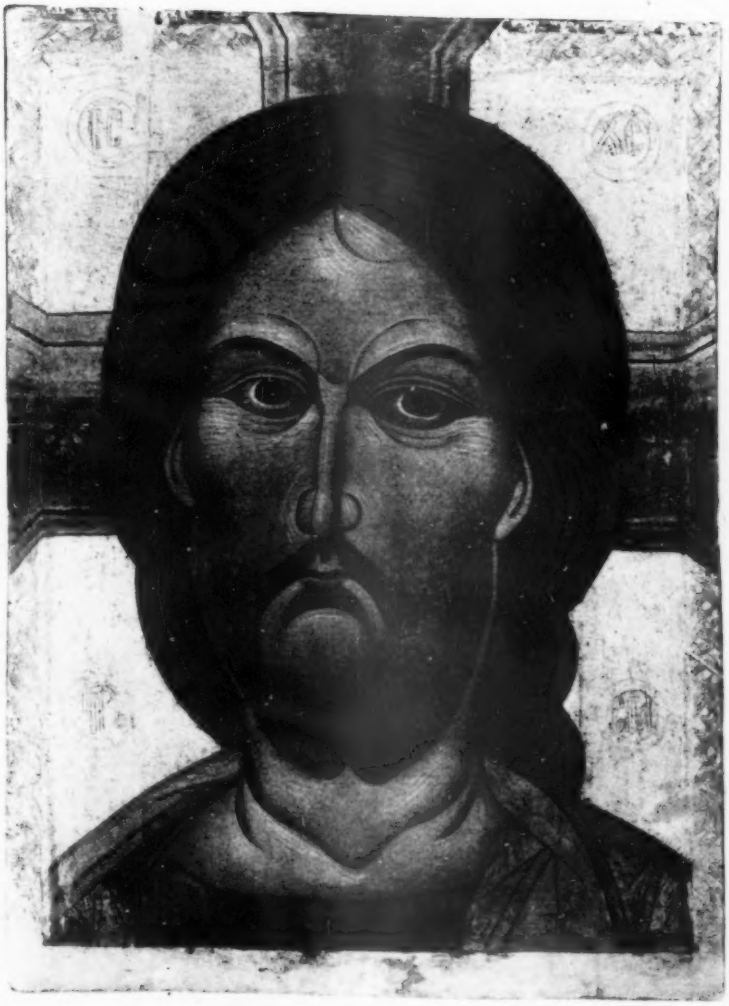
Als Goethe im Jahre 1809 sich an die Großherzogin von Weimar, Maria Pawlowna, wandte, um Näheres über die Ikonenmalerei von Susdal zu erfahren, da konnte weder sie, noch der berühmte Historiker Karamsin, an den sie sich in ihrer Verlegenheit gewandt hatte, ja nicht einmal die Petersburger Akademie der Künste die Frage nach Herkunft und Charakter der Susdalkunst beantworten. Erzogen in tiefer Verehrung für die Antike, die italienische Renaissance und die späte Barockmalerei vermochten die „russischen Europäer" der Jahrhundertwende in den dunklen, bemalten Holztafeln nur primitive Bauernkunst zu erblicken. Diese Verständnislosigkeit der altehrwürdigen Ikone gegenüber, die man allenfalls als Kultbild gelten ließ, ist für das gesamte 19. Jahrhundert kennzeichnend. „Sobald man das Gespräch über die byzantinische Malerei beginnt", schrieb um die Mitte des vorigen Jahrhunderts Fürst Gagarin, ein feinsinniger Maler und Kunstkenner, „so malt sich auf den Gesichtern der meisten Zuhörer ein ironisches Lächeln der Geringschätzung ab. Man wird dann eine Menge geistreicher Bemerkungen zu hören bekommen über abscheuliche Proportionen, über eckige Formen, ungelenke Posen und über die barbarische Malweise der altrussischen Meister."

Es gehört wohl ein besonderes Einfühlungsvermögen dazu, um hinter der scheinbar primitiven Gleichförmigkeit der Ikone die Gediegenheit hoher, von den Urkräften der gläubigen Seele durchwirkter Meisterschaft zu entdecken. Das Geheimnis der Ikone kann sich nur dem enthüllen, der — wie einst Iwan Kireewskij — zu ihrer Höhe sich zu erheben vermag. „Ich stand", schrieb dieser bekannte slawophile Denker vor hundert Jahren, „einmal in einer Kapelle, betrachtete die wundertätige Ikone der Gottesmutter und dachte über den kindlichen Glauben des Volkes nach, das dort betete; einige Frauen, Greise und Kranke lagen auf den Knien, bekreuzigten sich und verbeugten sich tief. Mit inbrünstiger Zuversicht betrachtete ich die heiligen Züge ... Da auf einmal begann mir das Geheimnis ihrer wunderbaren Kraft aufzugehen. Ja, vor mir war nicht ein einfaches, bemaltes Brett. Unzählige Menschenalter hatte es Ströme innigsten Flehens, leidenschaftlicher Gebete unglück-

Heiliger Georg, Schule von Nowgorod (XVI. Jahrhundert)



HEILIGER NIKOLAUS, XV. JAHRHUNDERT



CHRISTUSKOPF, XIV. JAHRHUNDERT

HEILIGER MICHAEL, XV. JAHRHUNDERT

licher, gramdurchtränkter Menschen in sich aufgenommen, es mußte von jener Kraft erfüllt sein, die von ihm ausging, um sich in den Betenden widerzuspiegeln. Es wurde zu einem lebendigen Wesen, zum Begegnungsort zwischen Schöpfer und Menschen. Und als ich so dachte, schaute ich nochmals die Frauen, die Greise und die Kinder an, die im Staube ausgestreckt lagen, und dann die heilige Ikone. Da sah ich plötzlich die Züge der Gottesmutter selbst belebt; sie blickte voll Erbarmen und Liebe diese schlichten Menschen an... Und ich sank in die Knie und betete demütig." Kireewskijs Begegnung mit der Ikone ist außerordentlich bedeutsam; sie offenbart die wesentlichen Züge der orthodoxen Glaubenshaltung: die Ikone wird als Ausdruck wesentlicher Wirklichkeit erlebt, sie erscheint „der Gnade und des Lebens" voll, sie ist Trägerin einer geheimnisvollen Kraft, die sie von ihrem Urbild empfängt, sie führt „den Geist des Betrachters sofort und unmittelbar zu den Dingen selbst, als ob sie gegenwärtig wären" (Nikephoros). Diese „Dinge" sind übernatürlicher Art, und somit weist die Ikone über die Grenzen ihrer sinnlichen Erscheinungsform hinaus.

*

Geschichtliches. Wo liegen nun die Wurzeln dieser einzigartigen Betrachtungsweise? Die Ikone verdankt ihre Entstehung — kunstgeschichtlich gesehen — dem hellenistisch-ägyptischen Mumienporträt. Anstelle des „impressionistischen" Mumienporträts des II. und IV. Jahrhunderts tritt uns in den späteren koptischen Heiligenbildern die Vorstellung von einem Menschentum entgegen, das fromme Gesammeltheit eines Berufenen mit der Geistesruhe eines Asketen vereinigt. Solch eine Ikone diente ausschließlich der Schau in eine jenseitige Welt und der Versinnlichung geistiger Mächte durch gesteigerte menschliche Erscheinung. Durch Vergrößerung der Augen, durch monumentale „Bewegungslosigkeit", durch Schematisierung und Flächenhaftigkeit des Bildgefüges wurde das Impressionistisch-Vitale der hellenistischen Porträtmalerei überwunden und umgewandelt. Das Erbe der hellenistischen Tradition wurde dann von Byzanz, der „zweiten Roma", übernommen. Als dann „überseeische Meister" im 11. Jahrhundert nach dem Kiewerreich kamen, um hier zu Ehren der Gottesmutter die Kirche des Kiewer Höhlenklosters auszumalen, da übernahmen die Russen nicht nur ihre „Klugheit Ikonen zu malen", sondern auch die tiefe Ikonenverehrung, die aufs engste mit der byzantinischen Auffassung vom Wesen des heiligen Bildes zusammenhing. In Kiew, in Wladimir, in Nowgorod und zuletzt in Moskau hat sich die altrussische Ikonenmalerei im Laufe von fast 500 Jahren üppig entfaltet. Die russische Ikonenmalerei hat die byzantinische Tradition ehrfürchtig weitergepflegt und sie mit neuen, spezifisch-russischen Zügen bereichert, sie empfing Befruchtung und Anregung auch vom Westen und vom Iran (über Kaukasus). Zuletzt unterlag sie dem Einstrom abendländischer Kunstübung und Kunstanschauung, die sich seit der „Reform" Peters des Großen in Rußland auszubreiten begann; nur im fernen Norden des Landes führte die Ikonenmalerei noch im 18. Jahrhundert ein schattenhaftes Dasein und artete zuletzt in eine handwerksmäßige Herstellung aus, die den Verfall der einst so hohen Kunstübung offenbarte.

*

„Ikonosophie." Die christliche Existenz formte sich im Hinblick auf das göttliche Sein. Die Ikonen, die Heiligenbilder vermittelten die Verbindung des Göttlichen mit dem Irdischen in sinnfälliger Form, denn sie entsprachen dem Verlangen der Gläubigen nach faßbarer Vergegenwärtigung des Heils. Die Bedeutung des Heiligenbildes wandelte sich allmählich: aus einem „sinnlichen Vermittler für den Aufschwung des Geistes" wurde es zum Träger der göttlichen Kraft, zum Gefäß der Heiligkeit. Im Laufe des Bilderstreites, der das byzantinische Reich im 8. und 9. Jahrhundert aufs Tiefste erschütterte, formte sich jene stark vom Platonismus durchsetzte Bildlehre, die dann zum wesentlichen Bestandteil des orthodoxen Glaubens werden sollte. Platos Lehre von der Aufeinanderbezogenheit der beiden Welten: der Welt der Ideen und der Welt der Erscheinungen, wurde von den großen byzantinischen Kirchenlehrern übernommen und im christlich-mystischen Sinn umgedeutet. Das Bild wurde zum Gleichnis des Ewigen, Unvergänglichen, Wahren. Die Ikone ermöglichte „durch körperliche Schau" das Gewahrwerden des Göttlichen, indem sie die Seele des Beschauers in einen „geistigen Affekt" versetzte, damit sie aufwärts eile zu der Majestät Gottes, der „jenseits aller Erscheinung" ist (Gregor von Nazianz). Doch das letzte und tiefste Recht der Ikonenmalerei lag, wie es die großen Ikonosophen des Ostens nachwiesen, in der . . . Menschwerdung Christi! In den heiligen Bildern ist — so führte Johannes Damaszenus aus — die ganze „Heilsökonomie" dargestellt, und das Bild des Heilands ist

nichts anderes als Auswirkung seiner Menschwerdung. Somit ward die Ikone Brücke vom Stofflichen zum Rein-Geistigen, vom Sinnlich-Wahrnehmbaren zum Übernatürlichen, vom Abbild zum Urbild, „das im Himmel ist". Diese Anschauung hatte zur Folge, daß die sinnlich wahrnehmbare Welt in der Ikone nur als Medium der übernatürlichen Wirklichkeit erlebt und dargestellt wurde. Die altrussische — wie überhaupt die ostchristliche — Ikone mit dem Maßstabe des Naturalismus zu messen, ist daher vollkommen verfehlt. Die Ikone will nicht Abbild der Natur, vielmehr Vorbild eines pneumatisch-verklärten Kosmos sein. Sie will weder „ergötzen, noch belehren", sondern die Seele erheben und erlösen . . . durch Anblick der menschlichen Gestalt Christi und der göttlichen Welt „Da ich nun einmal Mensch bin", führt Johannes Damaszenus aus, „so sehne ich mich danach, mit allem, was heilig ist, auch leiblich zu verkehren und es mit Augen anzuschauen." Denn die Kunde, die das gesprochene Wort dem Gehör vermittelt, wird durch das Bild schweigend vor Augen geführt.

*

Ikonenmaler: So war das Malen der Ikonen ein gottesdienstlicher Vorgang, Heilsverkündigung mittels Farben und Linien. In dem „Handbuch der Malerei vom Berge Athos", das die Richtlinien der gesamten Ikonenmalerei enthält, wird der heilige Geist angerufen, der den Ikonenmaler bei seiner Arbeit erleuchten soll. „Erleuchte und erhelle meine Seele, das Herz und den Geist Deines Dieners, führe seine Hand, daß sie würdig und vollkommen die Hl. Ikonen male." Nicht umsonst wird die Ikone im griechischen „eikon pneumatike" (pneumatische Ikone) genannt. Dieses „Pneuma" soll in der Ikone zum Aufleuchten gebracht werden und das Dargestellte verklären. Von dem größten altrussischen Ikonenmaler, dem Malermönch Andrej Rublew (1370—1430), dem Schöpfer der einzigartigen Dreieinigkeit, wird berichtet, daß er seine Sinne stets dem unsichtbaren, göttlichen Licht zugewandt und seine Blicke von der vergänglichen irdischen Schönheit abgewandt hat. „In großer Stille und Wachsamkeit des Geistes und in großer Innbrunst" malte er die „Hl. Dreieinigkeit", damit „die Brüder durch das Anschauen der allerheiligsten Trinität die Angst vor der haßerfüllten Zerrissenheit der Welt überwinden" mögen. Diese „alttestamentliche Trinität", wie sie einst Abraham im Haine Mamre erschien (1. Buch Moses), „damit strahlend aufgehe die Erkenntnis der Herrlichkeit Gottes" (2. Kor. 4, 6), ist von Rublew als „reine Gotteserkenntnis im Bilde" aufgefaßt worden. Die Komposition dieser Ikone ist nur z. T. eine schöpferische Leistung des Malermönches. Denn „die Struktur der Bilder ist nicht dem Maler überlassen, sondern gesetzliche Vorschrift und Überlieferung der katholischen Kirche" (Malerbuch vom Berge Athos). Der Maler verkündet ja nicht sich selbst, sondern Gott, den dreipersönlichen, und ist daher in seinem Schaffen nicht „frei". Er malt im Auftrag der Kirche, sein Bild ist Sichtbarmachung nicht der Schau eines Einzelnen, vielmehr Offenbarung des Denkens und Glaubens der gesamten Kirche. „Infolge der Andacht" zu dem Dargestellten ist dann das Bild mit „göttlicher Gnadenkraft geladen". Das andächtige Schauen einer Ikone vollzieht sich „mit den Augen des Herzens" und verbindet den Schauenden mit dem Geschauten, der „in die Tiefe des Geschauten eintritt" (Basilius der Große).

*

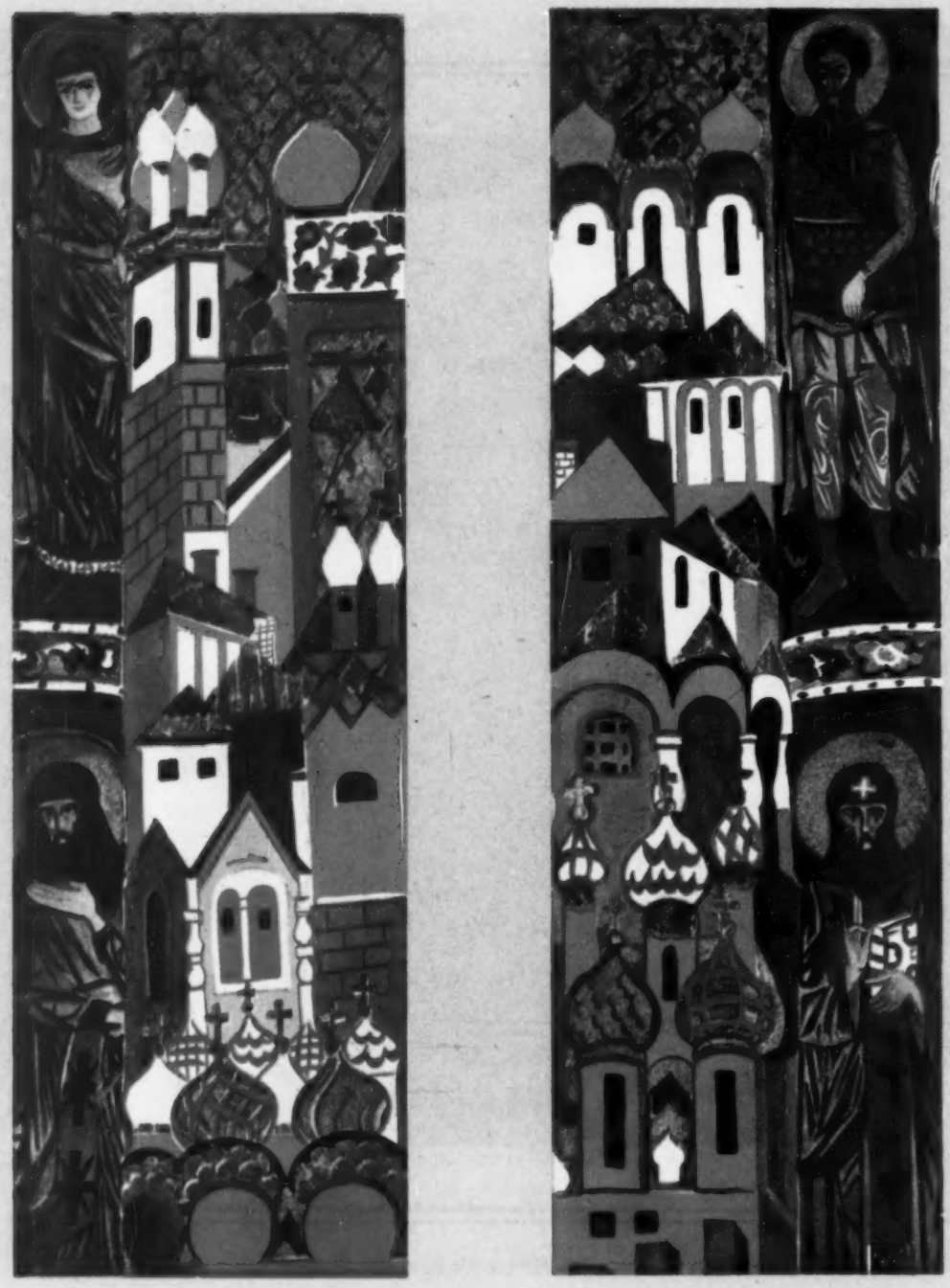
Ikonenverehrung. Ist es zu verwundern, daß die Ikonen als von gnadenvoller Wirklichkeit erfüllte Bilder verehrt wurden? Für Millionen von gläubigen Ostchristen wurde die Ikone zum Mysterion, zum Bürgen der Erlösung. Die Ikonen spendeten Trost und Kraft in Not, sie verliehen allen Begebenheiten des persönlichen und des öffentlichen Lebens sichtbare Weihe, sie verschafften das Gewahrwerden des Ewigen im Bilde. Oft wurden sie als Wunderzeichen und wundertätige Zeugnisse göttlicher Macht verehrt, wie die Ikone der Gottesmutter von Wladimir, die mehrere Male Moskau vor völliger Vernichtung rettete. Mit leidenschaftlicher Liebe hingen die Gläubigen an ihren Ikonen. Durch die Schau der Ikone fühlte sich der Betrachter gereinigt, erneuert, umgewandelt und erhöht. In jedem Hause befand sich die sog. „Schöne Ecke" mit mehreren Ikonen, vor denen Tag und Nacht ewige Lämpchen glühten. Im Familienleben spielte die durch Generationen vererbte Hausikone eine außerordentliche Rolle: sie verlieh allen Familienereignissen eine höhere Weihe. Dem Schwerkranken war sie Labsaal, dem Sterbenden wurde sie zur Verheißung des ewigen Lebens, zum Tor, das die Welt des Diesseitigen mit der Welt des Jenseitigen verband. Denn die Ikone bedeutete ja nicht die Realität selbst, sondern sie deutete auf die Realität hin, die nicht von dieser Welt ist, die aber die Erlösung in sich birgt.

Alexander Hackel

ANDREJ RUBLEW, HEILIGE DREIFALTIGKEIT (um 1408)

MUTTER GOTTES MIT KIND, XV. JAHRHUNDERT

KOPF EINES PROPHETEN, XV. JAHRHUNDERT



NATALIA GONTSCHAROWA

Entwurf für ein kirchliches Wandbild um 1920

WALTER PATER

DIE AUFGABE DER ÄSTHETISCHEN KRITIK

Die volkstümliche Kritik begeht oft den Fehler, Dichtung, Musik, Malerei — alle die mannigfaltigen Schöpfungen der Kunst — nur als Übertragungen ein und desselben feststehenden schöpferischen Gedankengutes in verschiedene Sprachen anzusehen. Sie werden durch besondere technische Beschaffenheiten der Farbe in der Malerei, des Klanges in der Musik, des rhythmischen Wortes in der Dichtung, abgerundet. Auf diese Weise wird das sinnliche Element und mit ihm fast alles wesentlich Künstlerische in der Kunst zu einer Belanglosigkeit. Die klare Erfassung des entgegengesetzten Prinzips — nämlich, daß die sinnliche Materie jeder Kunst eine bestimmte Phase oder Art der Schönheit mit sich bringt, die nicht in die Formen einer anderen übertragbar ist, eine Ordnung von Eindrücken, die der Art nach verschieden sind — ist der Anfang aller wirklich ästhetischen Kritik. Denn wie die Kunst sich nicht rein an die Sinne wendet und noch weniger rein an den Intellekt, sondern durch die Sinne an den imaginative reason, die schöpferische Phantasie, so gibt es auch Unterschiede der Art in der ästhetischen Schönheit, die der Artverschiedenheit der Sinne selbst entsprechen. Da nun jede Kunst ihren eigenen, unübertragbaren sinnlichen Reiz besitzt, hat sie auch ihre besondere Art, zur Phantasie zu gelangen, und ihre besondere Verantwortung dem Material gegenüber. Eine der Aufgaben der ästhetischen Kritik ist es, diese Grenzen abzustecken; die Stufe zu schätzen, in der ein gegebenes Kunstwerk seine Verantwortung dem Material gegenüber erfüllt; in einem Bild jenen wahrhaft malerischen Reiz zu erkennen, der weder einerseits rein poetischer Gedanke oder Gefühl, noch andererseits allein das Ergebnis eines mittelbaren technischen Geschicks mit Farbe oder in der Zeichnung ist; in einem Gedicht jenes wirklich dichterische Wesen zu definieren, das weder rein beschreibend noch überlegend ist, sondern aus einer erfinderisch-schöpferischen Behandlung der rhythmischen Sprache kommt, das Liedelement im Gesang; in der Musik den musikalischen Reiz zu erfassen, jenes wesenhaft Musikalische, das keine Worte, keinen gefühlsmäßigen oder gedanklichen Gehalt bietet, der sich von der besonderen Form trennen ließe, in der er uns übermittelt wird.

Für eine solche Betrachtung der Variationen des Schönen war Lessings Analyse des plastischen und des poetischen Gebietes im Laokoon ein bedeutender Beitrag. Aber eine wahre Würdigung dieser Dinge ist nur im Lichte eines Gesamtsystems derartiger Kunstkasuistik möglich. Die Malerei nun ist die Kunst, bei deren Kritik diese Wahrheit am meisten der Bekräftigung bedarf, denn gerade bei der volkstümlichen Beurteilung von Bildern herrscht die falsche Verallgemeinerung, alle Kunst sei Form der Poesie, am meisten vor. Die Annahme, daß alles einerseits eine rein technische Kenntnis der Zeichnung, der Pinselführung und Farbgebung, die durch den Verstand wirkt und sich an ihn wendet, andererseits aber rein poetischer oder sozusagen literarischer Belang sei, der sich ebenfalls lediglich an den Verstand wendet, kennzeichnet die meisten Betrachter und Kritiker. Niemals haben sie mit dem Auge das wirklich Malerische erfaßt, das zwischen beidem liegt und tatsächlich die einzige Bürgschaft für das malerische Talent ist: jene erfinderische, schöpferische Behandlung der reinen Linie und Farbe, die wie fast immer bei den Holländern so auch oft in den Werken Tizians oder Veroneses völlig unabhängig ist von allem wesensmäßig Poetischen in dem Gegenstand, dem es beigesellt ist. Es ist die Zeichnung — die Skizze, aus dem besonderen malerischen Temperament oder der Stimmung entworfen, in die alle Dinge, alle Poesie, alle Ideen, so abstrakt und dunkel sie auch sein mögen, als sichtbare Szene und Bild fließen, während möglicherweise die wirklichen anatomischen Verhältnisse unbekannt sind. Es ist die Farbe — jenes Weben von Licht wie von eben noch wahrnehmbaren Goldfäden durch Kleidung, Fleisch und Atmosphäre bei Tizians Mädchen mit der Spitze, das Überziehen des ganzen Stoffes mit einer

neuen, entzückenden Körperlichkeit. Die Zeichnung also, das Arabeske, dem Tintorettos fliegende Gestalten und Tizians Zweige des Waldes in der Luft nachspüren, die Farbe — die magischen Lichtverhältnisse und -nuancen in der Atmosphäre bei Tizians-Spitzenmädchen und Rubens Kreuzabnahme: dieses wesenhaft Malerische muß zu allererst die Sinne beglücken, so sinnlich und unmittelbar wie ein Stück venetianisches Glas. Durch dieses Entzücken allein kann es Träger der Poesie oder des Wissens werden, die darüber hinaus in der Absicht des Malers liegen. Beim ersten Anblick hat uns ein großes Bild nicht mehr Tatsächliches zu berichten als ein zufälliges Spiel von Licht und Schatten für ein paar Augenblicke an der Wand oder am Boden. Es ist wahrhaft selbst ein solches Stück eingefallenen Lichtes, gefangen wie die Farben in einem orientalischen Teppich, nur verfeinerter und erlesener behandelt als von der Natur selbst. Wenn diese primäre und wesentliche Bedingung erfüllt ist, können wir stufenweise aufwärts das Hereinkommen des Poetischen in die Malerei verfolgen, etwa bei der japanischen Fächermalerei: zuerst nur abstrakte Farbe, dann ein wenig hineinverwobener Sinn von Blumenpoesie, schließlich manchmal vollkommene Blumenmalerei. So geht es weiter, bis uns bei Tizian so tatsächlich wie seine Poesie in der Ariadne ein wahrhaft kindlicher Humor anrührt in der winzigen seltsamen Gestalt im seidenen Gewand, die, auf seinem Bild der Darstellung der Jungfrau, in Venedig, die Tempelstufen hinaufsteigt.

So hat jede Kunst ihr eigenes spezifisches Gesetz des Eindrucks und einen unübertragbaren Reiz, und eine rechte Erkenntnis der letzten Unterschiede der Künste ist der Beginn einer ästhetischen Kritik. Doch es ist bemerkenswert, daß in der eigenartigen Behandlung des gegebenen Materials jede Kunst, wie man beobachten kann, in die Bedingungen einer anderen Kunst übergreift durch das, was die deutsche Kritik das Anders-streben nennt — eine teilweise Entfernung von den eigenen Grenzen, wodurch die Künste zwar nicht einander ersetzen, aber doch in Wechselwirkung sich neue Kräfte verleihen können.

Einige der wunderbarsten Musikwerke scheinen sich immer der Gestalt, dem malerischen Umriß zu nähern. Die Architektur wieder — obwohl sie ihre eigenen Gesetze hat, die, wie der wirkliche Architekt nur zu gut weiß, geheim genug sind — strebt manchmal nach Erfüllung malerischer Bedingungen wie in der Arena-Kapelle, oder plastischer, wie in der fehlerlosen Einheit von Giottos Turm in Florenz. Oft findet sie auch wahre Poesie wie in jenen seltsam verdrehten Treppenhäusern der Schlösser im Land um die Loire, als hätte man beabsichtigt, daß in ihren seltsamen Windungen die Schauspieler in einer Art Theaterleben ungesehen aneinander vorbeigehen sollten. Es gibt auch eine Poesie der Erinnerung und reiner Zeitwirkung, aus der die Architektur viel gewinnt. Wiederum strebt die Plastik aus ihren starren Grenzen der reinen Form nach Farbe oder ihrem Äquivalent. Auch die Dichtung folgt auf viele Weise den Wegen anderer Künste, und die Analogie zwischen der griechischen Tragödie und einem Werk der griechischen Plastik, dem Sonett und dem Relief, der französischen Kunst überhaupt und der Graphik ist mehr als eine bloße Redensart. Alle Künste gemeinsam aber streben nach dem Prinzip der Musik. Musik ist die typische oder ideal vollendete Kunst, das Ziel des großen Anders-strebens aller Kunst, alles Künstlerischen, alles, was an künstlerischem Wesen teilhat.

Alle Kunst strebt dauernd nach den Bedingungen der Musik. Während sich bei allen anderen Kunstarten Form und Inhalt unterscheiden lassen und der Verstand diese Unterscheidung immer vornehmen kann, ist es die stete Bemühung der Kunst, dies zu überwinden. Daß der bloße Inhalt eines Gedichts zum Beispiel, sein Gegenstand nämlich, seine gegebenen Ereignisse, die Situation — daß der bloße Inhalt eines Bildes, die tatsächlichen Umstände eines Geschehens, die tatsächliche Topographie einer Landschaft, — daß der bloße Inhalt also nichts ohne die Form, den Geist der Behandlung sei, daß diese Form, diese Art der Behandlung selbst zum Zweck werde, jeden Teil des Materials durchdringe, das ist es, wonach alle Kunst stets strebt und was sie in verschiedenen Graden erreicht.

Diese abstrakte Darstellung wird genügend klar, wenn man an tatsächliche Beispiele denkt. Bei einer wirklichen Landschaft sehen wir einen langen weißen Weg, der sich plötzlich am Hügelrand verliert. Das ist der Inhalt eines Stiches von Alphonse Legros. Nur ist er auf diesem Stich in einer inneren Feierlichkeit des Ausdrucks geformt, die ganz oder halb, in den Grenzen eines Ausnahmemoments, auf der Landschaft gesehen, vielleicht aber auch aus der eigenen Stimmung geschaffen ist. Als eigentlichen Kern des Ganzen hält er sie durch das gesamte Werk. Manchmal kann ein

REMBRANDT, LANDSCHAFTSZEICHNUNG

rascher Ton gewittrigen Lichtes einer heimeligen oder zu vertrauten Landschaft einen Charakter verleihen, der wohl aus den tiefsten Gründen der Phantasie geschöpft sein könnte. Dann können wir sagen, daß diese besondere Lichtwirkung, dieses plötzliche Einspinnen goldener Fäden in das Gewebe von Heuhaufen, Pappeln und Gras der Szenerie den künstlerischen Charakter gibt, daß sie wie ein Bild ist. Solche Kunstgriffe der Umgebung kommen am häufigsten in Landschaften vor, die wenig hervorstechende Eigenart haben; denn bei solchen Szenerien werden alle materiellen Einzelheiten leicht von diesem formenden Ausdruck des gleitenden Lichtes absorbiert und in ihrer ganzen Breite zu neuer reizvoller Wirkung erhoben. Daher kommt es auch, daß in malerischen Dingen fast immer die französische Landschaft dem Schweizer Tal überlegen ist, weil in der französischen Flußlandschaft die reine Topographie, das einfache Material so wenig zählt, und, da alles sehr rein, unberührt und in sich selbst ruhig ist, Licht und Schatten es so leicht nach einem dominierenden Ton modulieren können. Die venetianische Landschaft andererseits hat in ihrer Materie viel, was schwer oder kaum bestimmbar ist. Aber die Meister der venetianischen Schule zeigten sich davon wenig belastet. Von ihrem alpinen Hintergrund behielten sie nur gewisse abstrakte Elemente kühler Farben und ruhiger Linien bei. Sie benützen die tatsächlichen Einzelheiten, wie die braunen Türmchen im Winde, die strohfarbenen Felder, die arabesken Wälder, nur als Noten einer Musik, die gebührend das Dasein ihrer Männer und Frauen begleitet, und geben uns so nur den Geist und das Wesen eines bestimmten Landschaftstyps — eines Landes der reinen Vernunft oder halb phantasiegeschöpfter Erinnerung.

Die Dichtung wiederum arbeitet mit Worten, die sich zuerst an den reinen Intellekt wenden, und meist beschäftigt sie sich mit einem bestimmten Gegenstand oder einer bestimmten Situation. Manchmal findet sie eine vornehme und durchaus gerechtfertigte Aufgabe im Vermitteln moralischen oder politischen Strebens,

wie oft in der Dichtung Victor Hugos. Bei solchen Beispielen ist es für den Verstand leicht, zwischen Inhalt und Form zu unterscheiden, wie sehr auch der Inhalt, der Gegenstand, das Element, das sich an den reinen Intellekt wendet, vom formenden künstlerischen Geist durchdrungen ist. Aber die idealen Typen der Dichtung sind die, in denen dieser Unterschied auf sein Minimum beschränkt ist. So ist die Lyrik gerade weil wir in ihr am wenigsten den Inhalt von der Form lösen können, ohne etwas vom Inhalt selbst wegzunehmen, zum mindesten vom künstlerischen Standpunkt aus die höchste und vollendetste Form der Dichtung. Gerade der Höhepunkt solcher Dichtung scheint zum Teil oft von einer gewissen Unterdrückung oder vagen Behandlung des Gegenstandes abzuhängen, so daß der Sinn uns auf Wegen erreicht, die dem Verstand nicht zugänglich sind, wie in einigen der phantastischen Dichtungen William Blakes und oft in Shakespeares Liedern, ganz besonders in dem Lied von Marianas Pagen in „Maß für Maß", in dem die zündende Kraft und Poesie des ganzen Stückes einen Augenblick lang in eine wirkliche Melodie zu fließen scheint.

Dieser Grundsatz gilt für alles, was bis zu irgendeinem Grad an künstlerischem Wesen teilhat, die Möbel in unseren Häusern und die Kleider zum Beispiel, das Leben selbst, Geste und Rede und die Einzelphasen des täglichen Verkehrs; er gilt für sie, weil ihnen Anmut und Charme in der Art, wie sie getan werden, zugänglich sind und sie so in sich selbst Wert finden. Hierin liegt das Wertvolle und mit Recht Anziehende in der sogenannten Mode der Zeit, die das Triviale in Wort, Manier und Kleidung zum Selbstzweck erhebt und ihnen beim Tun und Gebrauchen geheimnisvolle Grazie und Reiz verleiht.

Kunst strebt also immer nach Unabhängigkeit vom reinen Intellekt, darnach, etwas nur zu-Erfassendes zu sein, nach Befreiung von der Verantwortung Gegenstand und Material gegenüber. Die idealen Beispiele in Dichtung und Malerei sind diejenigen, in denen die einzelnen Wesensbestandteile der Komposition so miteinander verschmolzen sind, daß Material und Gegenstand nicht mehr nur sich an den Intellekt, die Form sich nicht mehr nur an Auge und Ohr wendet, sondern Form und Inhalt in ihrer Vereinigung oder Identität eine einzige Wirkung auf den imaginative reason darstellen, jenen Arbeitskomplex, für den jeder Gedanke und jedes Gefühl zusammen mit seinem sinnlichen Gleichwert oder Symbol geboren wird.

Die Musik ist es, die am vollkommensten dieses künstlerische Ideal verwirklicht, dieses restlose Identifizieren von Form und Inhalt. In ihren vollendeten Augenblicken läßt sich bei ihr nicht Zweck von Mittel, nicht Form von Inhalt, nicht Gegenstand von Ausdruck unterscheiden. Eines wohnt dem andern inne, sie durchdringen sich gegenseitig völlig. Darnach, nach diesem Zustand ihrer vollendeten Augenblicke, soll jede Kunst dauernd streben und zielen. So ist also in der Musik mehr als in der Dichtung das wahre Maß vollkommener Kunst zu finden. Wenn nun auch jede Kunst ihr eigenes, nur ihr zugehöriges Element hat, ihr unübertragbares Gesetz der Eindrücke, ihre einzigartige Weise, die schöpferische Vernunft zu erreichen, so lassen sich doch die Künste im steten Kampf um das Gesetz oder Prinzip der Musik darstellen, einen Zustand, den die Musik allein restlos verwirklichen kann. Eine der Hauptaufgaben der ästhetischen Kritik, die sich mit den Kunstwerken beschäftigt, seien sie alt oder neu, ist, den Grad abzuschätzen, in dem jedes dieser Werke in diesem Sinne dem Gesetz der Musik nahe kommt.

Aus dem Englischen übersetzt von Dr. Barbara Orth.

MARC CHAGALL

MIT FÜNF RADIERUNGEN DES KÜNSTLERS

Es sind die Träume der Künstler allein, in denen heute die Götter sichtbar noch einmal den Fuß auf unsere Erde setzen. Zuweilen bedrohend, zuweilen erschreckend, zuweilen aber auch heiter-tröstlich, wie wir ihnen in unserer Kinderzeit begegneten, nicken sie jenen zu, die Augen haben, und sprechen sie zu denen, die sie hören. Die lächelnde Begegnung ist heute selten geworden. Sie ist die sanfteste von allen, und so wie seit Jahrtausenden erfolgt sie auch heute noch: im Märchen. Zwei Maler unserer Zeit sind es vornehmlich, die uns dieses seltene Geschenk zuteilwerden lassen: Paul Klee und Marc Chagall. Das Werk dieser Künstler wird aus recht verschiedenen, ja entgegengesetzten Quellen gespeist. Jener, der eine seiner frühen Zeichnungen nannte: „Der Witz hat über das Leid gesiegt", stößt in abenteuerliche Bereiche des Geistes und der Form vor. Dieser, kaum die Grenzen der Naturform verlassend, lebt naiv-sensuell vom Traum der Kindheit, der plastisch, anschaulich, konkret berichtend zur phantastischen Illustration unseres Daseins wird. Müßig wäre es, den Vergleich zweier so wesensverschiedener Formprinzipien fortzuführen, aber das Gemeinsame überrascht den Betrachter stark und vermag manche Hintergründe freizulegen:

Wenn man sieht, daß beide, Klee wie Chagall, romantische Lyriker von Grund aus, die tranzendentale Er-

kenntnis des Märchens in unsere Tage tragen, teils mit Farben von großer Eigengesetzlichkeit und erstaunlicher Glühkraft, teils mit der Zeichnung, und zwar mit jenen zarten Linien, die die Unwirklichkeit des Spinngewebes haben.

Eine der letzten Begegnungen mit der europäischen Malerei der Gegenwart war, wenn uns die Erinnerung nicht trügt — aus der wir mangels Büchern und Unterlagen allein zitieren — jene Berliner Ausstellung, die Flechtheim von Chagalls Blättern zu den Fabeln Lafontaines veranstaltete. Eine erstaunliche bildnerische Phantasie präsentierte sich hier mit einer funkelnden Kraft des Kolorits, mit Träumen von Smaragd, Rubinen und Amethysten, — es waren die Blumen des Orients in den Gärten der Isle de France. Wir entsinnen uns auch der ersten Bilder von Chagall, die wir sahen, als wir aus dem ersten Weltkrieg nach Hause kamen. Es war, als wenn sie tanzten. Samtblaue violette Nächte, durch die ein Bauernwagen trabte, gezogen von einer Stute, in deren Leib man das Fohlen sah, mit dem peitschenknallenden Kutscher, rotberockt über den kanariengelben Rädern, während hinterdrein eine Bäuerin mit einem Kalb über der Schulter durch das Dunkle schwebte. Diese Bilder waren zwischen 1910/12 in Paris entstanden, als der Sohn eines armen jüdischen Krämers aus Witebsk in die Seinestadt gekommen war. Er hatte 1907 mit 20 Jahren als Stipendiat in Petersburg angefangen und war dann Schüler von Leo Bakst geworden. Aber in Paris, dem großen Katalysator der modernen Malerei, kam seine eigene Art zum Durchbruch. Mit Leger und Modigliani als Nachbarn wohnte er am linken Seineufer, und zu seinen Freunden gehörten Delaunay und Gleizes, Guillaume Apollinaire Blaise Cendras, André Salmon und Max Jacob. Er stellte bei den Indépendants aus und 1914 in Berlin. Der Krieg hält ihn auf einer Reise in Rußland fest, wo er in Witebsk eine Kunsthochschule gründet. Für Granowskis unvergeßliches jüdisches Theater macht er 1920 Kostümentwürfe und Wanddekorationen. Dann wieder Berlin und schließlich von neuem Paris. Im zweiten Weltkrieg zieht er sich in die französische Provinz zurück, im Juni 41 geht er auf Rat seiner Tochter über Lissabon nach den Vereinigten Staaten, wo er fünf Jahre bleibt. Er hat in New York große Erfolge, entwirft Kostüme und Bühnenbilder für ein Tschaikowskij-Ballett nach Puschkin und für Strawinskys „Feuervogel". Aber glücklich scheint er nur die drei Monate gewesen zu sein, als er 1942 unter dem heiteren Himmel Mexikos lebte. Dann starb Bella, seine Frau, die für ihn dreißig Jahre lang Muse und Führerin durch die Praktiken des Lebens gewesen war. Als der Krieg zu Ende war, kehrte Chagall zum drittenmal nach Paris zurück. Es war der Weg in die Heimat.

Wir kennen nicht die Bilder, die der Künstler in den letzten Jahren gemalt hat. Berichten zufolge soll eine noch stärkere Intensität von ihnen ausgehen. Man hört, das Geschehen unserer Tage tauche in diesen Bildern auf, als verschmelze sein persönliches Leid mit dem Drama der Welt. Die alten Symbole Chagalls, die Engel, die Violinen, die Tiere, die Blumen und die Erinnerungen an Witebsk kehrten verwandelt wieder. Die burleske Heiterkeit des jungen und des reifen Malers scheint nun beschattet zu sein von einem sonoren Ton der Trauer des Mannes, der im kommenden Sommer sechzig Jahre alt sein wird.

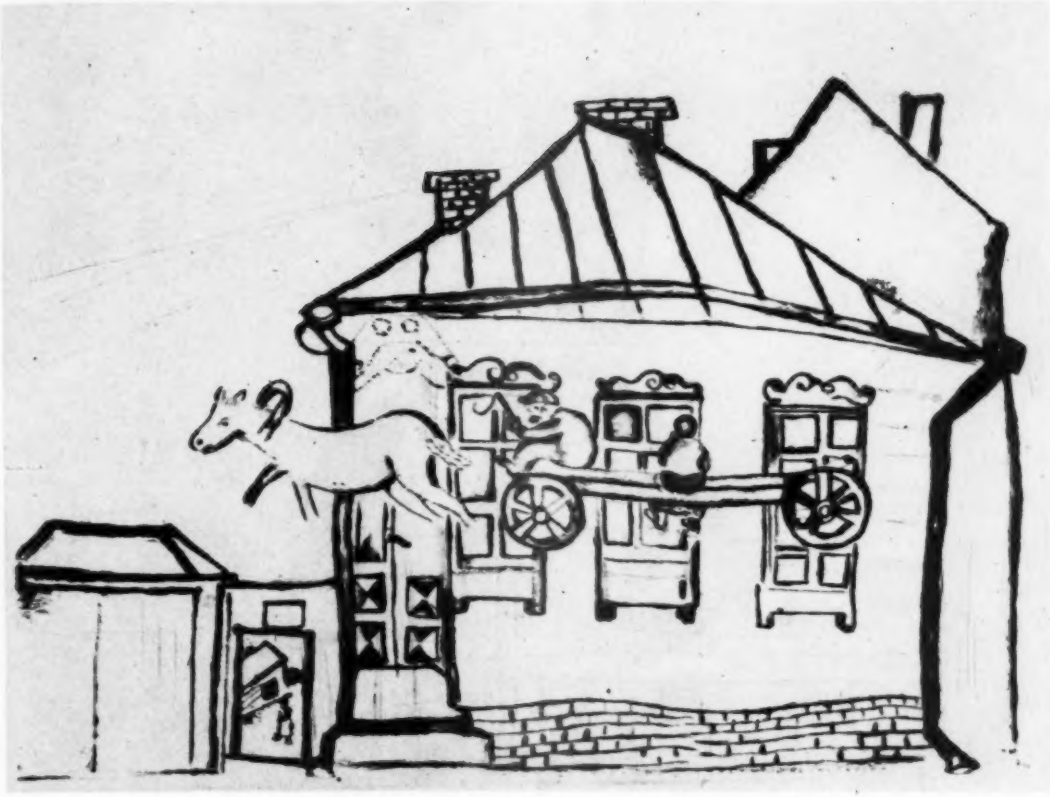
Chagall, das ist die magische Welt aus der Buntheit von Vaters Kramladen in Witebsk mit dem großen Spielzeuginventar des Ostens, das ist Schnurre und Heiterkeit, „Struwelpeter-Romantik", wie es Theodor Däubler einmal nannte. Und es ist zugleich Trauer und Leid und die Beschwörung verlorener Paradiese. Das sind die Monde, Sterne, Kometen, Blumen, Tiere und Engel, die Kuppeln orthodoxer Kirchen, die einstöckigen Häuser russischer Landstraßen, das ist Lyrik und Idylle vom Stamme der Else Lasker-Schüler, das ist in der Zeichnung zärtlichste Anmut der sparsamen Kontur, Röntgenbilder der über die Jahre geretteten Kindlichkeit, das ist russisches Volkstum und ein Hauch Tausendundeinenacht, es ist der Traum auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Es sind die Träume der Künstler allein.... *Bruno E. Werner*

MARC CHAGALL, RADIERUNG

MARC CHAGALL, RADIERUNG

RUSSISCHE SPRICHWÖRTER

Hastig lebt mit Stolperchen zusammen · Arbeit macht nicht reich, sondern buckelig · Legst du dich mit den Hunden, so stehst du mit Flöhen auf · Abendgebet: Lege mich, Gott, als Steinchen, und hebe mich als Federchen! · Wie sich's lebt, so träumt sich's · Die Fliege hat vor der Axt keine Angst · Fürchte den Bock von vorn, das Pferd von hinten und den Menschen von allen Seiten · Der Kanzlist hat's auch im Jenseits gut: stirbt er, wird er gleich zum Teufel ernannt.



MARC CHAGALL, RADIERUNG

Alle Mädchen sind gut — wo kommen bloß die bösen Frauen her? · Ein Mädchen ist keine Frau: 's ist eine andere Rasse · Besser einmal im Jahr gebären, als sich Tag für Tag den Bart zu scheren · In des andern Weib tut der Teufel einen Löffel Honig · Tod und Weib werden einem von Gott verhängt · Heute sterben — furchtbar, irgendwann — ganz gleich · Wer geboren wird, schreit; wer stirbt, schweigt · Der Deutsche ist schlau: er hat den Affen erfunden. Suchst Du, was vor der Nase liegt: Beelzebübchen hat's mit dem Schwänzchen zugedeckt. Trink, doch betrink dich nicht› liebe, doch verlieb dich nicht, spiel, doch verspiel dich nicht.

MARC CHAGALL, RADIERUNG

WLADIMIR SOLOWJEW

DAS AUGE DER EWIGKEIT

Allein, allein, entrückt dem weißen Lande
Ein Stern entbrennt,
Zieht dich auf lichtgewirktem Bande
Zum Firmament.

Warum? Es ruht allein im steten Blicke
Allwunders Strom,
Das tiefe Meer der irdischen Geschicke,
Der Welten Dom.

In dieses nahen Augenblickes Glänzen
Schau dich hinein,
Und du gebietest — schön und ohne Grenzen —
Dem ganzen Sein.

Aus dem Russischen von Erich Müller-Kamp

MOSKAU, WASSILY BLASHENNY (1555-60)

ZUR RUSSISCHEN BAUKUNST

Ueber das Russische Reich mit seinen schwer zusammenfaßbaren Ländermassen ist als Kunstland und im Verhältnis zu den Ländern Westeuropas wenig Positives und andererseits viel Irrtümliches und auch Abschätzendes bekannt. Selbst durch die zwei aufeinanderfolgenden kriegerischen Berührungen zwischen Ost und West hat sich nicht allzuviel und nichts Wesentliches in dieser Hinsicht geändert. Dennoch hat das Volk dieses weiten Landes, dessen Antlitz, ein oszillierendes Geheimnis, halb nach Asien, halb nach Europa blickt, ein unbedingtes Recht auf künstlerische Wertung. Wenn man sich der späten, aber das National-Eigentümliche voll ausschöpfenden Blüte seiner Literatur erinnert, und an seine moderne Kunstmusik denkt, die den uralten Schatz an Kirchen- und Volkslieder voll unverbrauchter musikalischer Intensität verwertet, wird man dem russischen Volk noch eine große geistig-künstlerische Entwicklung voraussagen dürfen.

Die Baukunst in russischen Landen zeigt an Hand des vorhandenen Tatsachenmaterials etwa vom 6. Jahrhundert an bis zum Ausbruch des Weltkrieges eine ziemlich eindeutige und unwiderlegbare Linie. Das Zeitmaß, in dem sich Wandlungen in der Tektonik vollzogen, war ein anderes als in Europa — eine geradezu geschichtliche Zeitlichkeit. Die vorpetrinische Zeit hat viel mehr besondere und eigentümliche Merkmale echten Russentums hervorgebracht als die nachfolgende, in der alle Tore kulturellen Lebens den westeuropäischen Einflüssen offenstanden.

Durch Ausgrabungen in Kiew weiß man, daß es im alten heidnischen Rußland Tempel gab, in Stein ausgeführt und von leicht elliptischem Grundriß, die meist auf einer Anhöhe standen und ein Kultbild bargen, eine Plastik, zu dem nach der Überlieferung nur die Priester Zutritt hatten, während das Volk draußen im Freien verharrte. Die Holzhäuser dieser grauen Vorzeit waren hälftig unterirdisch gebaut und besaßen eine sehr steile Dachführung.

Die Christianisierung Rußlands war, von Griechenland und Byzanz ausgehend, etwa um das Jahr 1000 vollendet. Lange aber vor der Erhebung des Christentums zur Staatsreligion war byzantinische Baukunst in Rußland eingedrungen. Die Einflüsse byzantinischer Kunst, die sich ihrerseits wiederum aus kleinasiatischen, syrischen, alexandrinischen und namentlich hellenistischen Elementen gebildet hatten, spiegelten sich nun durch alle Stilphasen hindurch neben National-Eigenem, asiatischen und westeuropäischen Kräften auf russischem Boden wieder. Dennoch besteht, so gut wie in Schrifttum und Musik, in der Baukunst ein Kern echten Russentums.

Wladimir. Demetrius Kathedrale (1194-97)

Kreuzigungs-Glockenkirche im Uspensky-Kloster (Gouv. Wladimir), um 1565

Der russische Kirchenbau übernahm in seinen Anfängen für die Grundrißbildung eine geringe Anzahl ihm brauchbar erscheinender Typen aus dem komnenischen Konstantinopel und behält diese bis ins 17. Jahrhundert bei. In Rußland nehmen die Kuppeln frühzeitig die charakteristische Zwiebelform an, die sich auf niedrigen oder schlank hochstrebenden Tambouren zu einem wahrhaft phantastischen Reichtum entwickelten. Der Hang des Russen zum Malerischen und zum Symbolismus sieht in der vergoldeten Kuppel, die im Sonnenlichte zu brennen scheint, die Flamme religiöser Inbrunst, die Macht des Gebetes, das gerade in diesem Lande von immenser Bedeutung war. Durch die gesamte Baukunst Rußlands geht der Zug nach der Umwandlung aller tektonischen Formen in ungebrochener Entwicklung zum Untektonischen hin. Die Zierform, das Ornament, vom russischen Baumeister in oft regelloser Vervielfältigung angewandt, wird zu einer ungeheuren dynamischen Kraft. Charakteristisch ist auch die Wucht, mit der oft der Baukörper der russischen Erde zu entwachsen scheint, wobei die Form immer vom Gesetzmäßigen wegstrebt zum Zufälligen und „Gewachsenen". Im 16. und 17. Jahrhundert entstehen Kirchen, die wie riesige Stauden aus dem Garten der Natur an den Himmel projiziert erscheinen. Die unendliche Ebene, die unendliche Weite, die Horizontlinie, die nirgends anzugrenzen scheint, gibt den Architekturen einen unmeßbaren, ewig wechselnden Hintergrund und macht sie andererseits zu Kräftezentren, die einer ungehemmten musikalischen Freiheit zuströmen. Daher auch die außerordentliche Bedeutung der Kirchen im Volksleben. Mit dem gewollt Regellosen, das aus den verborgenen Energien der russisch-schöpferischen Seele fließt, ist dem Geiste die Möglichkeit gegeben, sich aus den Gesetzen einer unvollkommenen Welt in eine gelöste übergeordnete Welt zu versetzen — und hier schließt sich wiederum der Ring: *Alt-Rußland lebte mit Gott und allen Heiligen hierarchischer Ordnung in einer seine gesamte Weltanschauung beherrschenden, stets gegenwärtigen Form.*

Die baukünstlerische Gestaltungskraft Rußlands ist gerade in ihren primitivsten, naivsten und selbst barbarischen Formen eine gravierende Denkart eigenständiger Prägung, die in den angewandten und beherrschten Kunstformen, wie in der Kolomenskoje Kirche und der Moskauer Prokovkathedrale und in der Besonderheit der gegen die großfürstliche aristokratische Bauweise abgegrenzten Novgoroder und Pskover Schule zu zwingendem Ausdruck gelangen — ein

Berezow (Gouv. Kostroma) Nikolai-Kirche (18. Jahrhundert)

nicht zu übersehender geistiger Faktor innerhalb der Grenzen der Weltkunst.

In Alt-Rußland gab es zwei Zentren der Gläubigkeit, zwei Hauptheiligtümer des Landes, in welchen alle Ströme religiösen Lebens zusammenflossen: die Sophienkathedrale zu Kiew, entstanden 1017 — 1039 unter der Herrschaft des Großfürsten Jaroslaw, und die prachtvolle, 1475—1479 errichtete Koimesiskathedrale des Aristoteles Fioraventi in Moskau, die zur Krönungskirche der Zaren wurde. Geschichtlich ist hier einzufügen, daß in der vormongolischen Zeit bereits eine eigenartige Baukunst unter den Großfürsten eingesetzt hatte, die aber — mit Ausnahme der Sonderstellung Novgorods als Kaufmannsrepublik — durch die Invasion eine (später aber wieder eingeholte) Unterbrechung erfuhr. Unter Iwan III. wurden die russischen Stämme nach dem Siege über die Mongolen geeint.

Die Kiewer Sophienkathedrale, fünfschiffig, weist als Bautypus auf Konstantinopel. Über jeder Abteilung des Grundrisses erhob sich eine Kuppelkrönung — im Ganzen dreizehn —: der erste große Zentralbau im christlichen Rußland. Als Maßgrundlage bestimmte das gleichseitige Dreieck sowohl die Hauptverhältnisse des durch eine Vielfalt von Apsiden angeschlossenen Baukomplexes, als auch untergeordnete Bauteile, wodurch trotz der Fülle der Gesamteindrücke eine bedeutende Harmonie des Gleichgewichts erreicht wurde. Der mystisch-sakrale Charakter des Innenraums beruhte auf feinster Differenzierung der Lichtwirkung. Goldschimmernde Mosaiken und Freskenmalerei ergaben einen wunderbaren farbigen Zusammenklang, breite Bogenöffnungen vermittelten ungeahnt großartige Aspekte. Die Hügellage gab dem Bau eine betont wuchtige, massive Körperlichkeit und machtvolles Aussehen.

Moskau, Wladimir Tor (1534-1538)

Kirche des Hl. Jurij in Drogobytsch (Galizien), um 1600

Das zweite Landesheiligtum, die Moskauer Krönungskathedrale, steht am Beginn der Kunst unter der Zarenherrschaft überhaupt. Moskau nannte sich als Hüterin der Orthodoxie das „dritte Rom". Als die Novgoroder und Pskover Bauleute sich den großen Anforderungen des ersten Zaren nicht gewachsen zeigten, wurde der Bolognese Aristoteles Fioraventi berufen, der sich im kalten Rußland überraschend akklimatisierte und sich auch in der Anwendung russischer Bauformen, die er mit abendländischen Zügen mischte, außerordentlich geschickt zeigte. Wesentlich war, daß Fioraventi es verstand, dem Geiste des neugegründeten Reiches Ausdruck zu verleihen und den Bau so auszuführen, daß er seine Vormachtstellung bis

Romanow-Borrissoglebsk, Kloster der Kreuzesaufrichtung (17. Jahrh.)

ins 18. Jahrhundert hinein bewahren konnte. Die äußere Form dieser Kathedrale stellte die Verkörperung einer mit der Außenwelt völlig kontrastierenden, klärenden Gesetzmäßigkeit dar. Der altrussische Chronist berichtet von dieser mit fünf Kuppeln überkrönten Kathedrale, daß sie ihm „Majestät, Höhe, Helligkeit, Raum und Klang" sei. Das in Altrußland überall gewohnte Bild der beim Gottesdienst Versammelten, die feierlichen Gestalten der Metropoliten, die Wucht der Erscheinung des Zaren, die Pracht der Bojaren und die farbige Menge des Volkes muß hier von besonderer Gewalt gewesen sein.

Tver, Kathedrale (16. Jahrh.)

KIRCHE DER HL. DREIFALTIGKEIT IN MOSKAU, 1653

Jaroslawl, Glockenturm der Nikolaikirche

Zwischen diesen beiden National-Heiligtümern entstand durch die Jahrhunderte eine eigenartige Blüte russischer Kirchenbaukunst, wohl byzantinisch beeinflußt, aber dennoch in vielen Eigentümlichkeiten unter eigenen Gesetzen stehend. Aufschwung und Weiterentwicklung gingen zunächst auf Novgorod über, das den besonderen, ungemein reizvollen Typ der Gemeindekirche schuf, das Gebiet von Wladimir-Susdalj folgte, Neurichtung und bedeutende Klosterkunst brachte Polock-Smolensk hervor. Im XVI. Jahrhundert trat die Zarenstadt Moskau als führende Kunststadt mächtig in Erscheinung, auch Jaroslawly, der Norden und Nordwesten, ebenso die Provinzen trugen ihren Anteil zur Weiterentwicklung bei — die Sakralkunst wurde allerorts zur Reichskunst.

Im Baugebiet Wladimir Susdaly ist die Demetrius-Kathedrale von besonderem Interesse. Ihre Eigenart weist nach dem Orient. Die Reliefornamentationen der Außenflächen stellen eine Illustrierung des Psalms „König David und die Tiere" dar.

Die dem westeuropäischen Mittelalter entsprechende Zeit läßt die Baumassen vielfach anwachsen, der russische Baumeister hat sich weiterer Bauelemente bemächtigt. Die Wände, die zunächst eine konstruktive Bedeutung besaßen, wurden auf dem Wege der Ornamentierung zu irrationalen Flächen, als Säulenform tritt die walzenförmige Holzsäule primitiv bearbeitet oder als vierkantiges Prisma in Erscheinung. Die Rundsäule wird trommelartig verkürzt, barock balusterartig verwendet, als Flächenteil dekorativer Wirkung erhält sie Ausbauchungen, die ins Bizarre gehen. Häufig ist die Verzierung der Säulen mit phantastischen Wesen urrussischer Deutung. Unter den Bogenformen steht der „Kielbogen" sassanadischer Herkunft an erster Stelle. Der hochgestellte Bogenfries, vervielfältigt angewandt ein irrationaler Bauteil oder auch ornamentalen Charakters, die „Bocka", der Urgiebel Rußlands, der Türmchengiebel in unstatischer Addition, gehören zum festen Besitz russischer Baukunst. Die beliebteste Dachdeckung Rußlands, übernommen aus dem christlichen Syrien, war die Dachdeckung in Metall — zunächst aus Blei, Eisen, Kupfer. Sie wurde später in Zinkblech in einer Vollendung ausgeführt, die eine Vergoldung zuließ, was den Metropolen einen geradezu überirdisch-magischen Glanz verlieh. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts war Moskau führend in der hochentwickelten Technik farbiger Terrakotten. Dazu tritt noch die Herstellung bemalter, farbiger und vergoldeter Ziegel zu fein abschattierten Fensterumrahmungen, sowie das künst-

Uglitsch, Glockenwand des Christi-Himmelfahrts-Klosters

lerische Handwerk bemalten und vergoldeten Stucks. Zwei Standardwerke russischer Baukunst, die Kolomenskoje-Kirche und die Moskauer Pokzovkathedrale „Vassillj Blashennj" sind zu nennen.

In der Kolomenskoje-Kirche sehen wir religiöses Pathos überdimensional gesteigert — eine tektonisch-geometrisch-kristallinisch aufgeteilte Formenwelt, die von einer ausgesprochen russischen Wachstumskraft erfüllt ist. Der Grundriß in Kreuzform birgt den einzelligen Innenraum. Die Erdkräfte scheinen durch die horizontale Galerie mit asymmetrischer Treppenanordnung isoliert, die Vertikale schwingt sich befreit über die Addition der höhenwärts gerichteten Kielbogen, den achteckigen Mittelteil überspringend, über dem sich verjüngenden Zeltdach mit überkuppeltem Tambour ins Unendliche aus.

Dagegen scheint der „Vassilly Blashennj", dessen Erbauer die beiden russischen Baumeister Barma und Postnik sind, seine Massen unmittelbar an der Erdoberfläche anwachsen zu lassen. Es ist, als wurzelten sie in der heiligen Erde Rußlands. Die Kathedrale gilt als das Hauptdenkmal alt-russischer Baukunst. Der Grundriß der neuntürmigen Anlage zeigt eine einzellige Zentralkirche mit acht unter sich isolierten Nebenkirchen, die nur durch die umlaufenden Galerien verbunden sind. Die Mittenkirche besitzt eine trapezförmige Apsis, die den Hauptturm stark

Kolomenskoje bei Moskau, Himmelfahrtskirche (1532)

nach Westen drückt, wodurch das klare Verhältnis der einzelnen Baukörper zueinander verschoben erscheint. Der Gesamteindruck wirkt verwirrend, das Malerische tritt in den Vordergrund. Über der Fülle der struktiv angewandten ornamentalen Bauelemente steht die Pracht der Zwiebelkuppeln, das Ganze die Synthese einer volkstümlich gebundenen Kunst mit einer nie mehr erreichten Üppigkeit der baulichen Gesamtanlage.

An hervorragender Stelle im russisch-religiösen Leben standen die Klöster. Das Volokolamsky-Kloster zeigt den malerischen Stil des 17. Jahrhunderts. Eine Besonderheit des russisch-orthodoxen Kultes stellt die freistehende oder auch angebaute Glockenwand dar. Eines der monumentalsten Beispiele dieser Art ist in der Glockenwand der Novgoroder Sophia (1479) zu sehen. Im 16. Jahrhundert erhielten dann die Städte durch die Errichtung der Kreml, auf denen sich Kirchen und Paläste drängten, ihr nationales Aussehen. Die Namen der Italiener Marco Ruffo und Pietro Antonio Solario sind mit der Geschichte der Palastbauten des Moskauer Kremls verbunden. Mit den Herrschern des Hauses Romanow zog westliche Kunst und Kultur in Ruß-

Werchnij-Uftjug (Gouv. Wologda), Demetriuskirche (Anfang 18. Jahrh.)

land ein. Bartolomeo Rastrelli baut viele Paläste in und um Petersburg, ebenso sind das bekannte Smolnyjkloster und das Winterpalais seine Werke. Der jüngere Rastrelli schuf das Zarenschloß Zarskoje-Selo. War das Schloß Peterhof das Werk des französischen Architekten Leblond, so trat in der klassizistischen Zeit der Römer Quarenghi auf, daneben als Deutscher Leo von Klenze. Unter den einheimisch-russischen Meistern ragte Baschenow hervor, der die berühmte Villa Rumjanzow erbaute, weiter Starow und Andrej Woronichin, späterhin, Thon und Resanow, denen die eine äußerste Steigerung an Pracht herbeiführende Sühnekirche zu St. Petersburg zuzuschreiben ist, eine letzte Huldigung und Verherrlichung des Zarentums als irdischer Hierarchie, der die orthodoxe Kirche ihr Ansehen und ihre Macht lieh. Darüber war die russische Baukunst an der entscheidenden Wende zur Gegenwart angelangt.

M. H. Schillings

Nikolai-Kirche in Maloschuika (Gouv. Archangelsk)

MOSKAU, MUTTER-GOTTES-GEBURTSKIRCHE · ZEICHNUNG VON KARL HUBBUCH

KARL BLECHEN, KLOSTERRUINE

RUINEN

Die Ruine als Hieroglyphe der Geschichte war das romantische Vorrecht einer Zeit, die ohne Erschütterung die Symbole des Verfalls und der Zerstörung schauen konnte, weil sie noch weit davon entfernt war, die Ruine als Sinnbild des Lebens begreifen zu müssen. Noch vielen von uns klang in den Ferientagen ihrer Jugend das Wort Ruine keineswegs nach Ruin, obwohl dieser Begriff doch den Prozeß ausdrückt, der dem Zustand Ruine vorausgeht.

*

Der romantische Bewunderer der Ruine gleicht jenem Besucher im Künstleratelier, dem die Skizze teurer ist als das vollendete Werk. Die Skizze aber enthält die Idee eines Kunstwerks, sie ist Ahnung umgesetzt in Planung. Die Ruine läßt aus zufälligen Resten noch ein Ganzes ahnen. Sie ist ein Ergebnis des Zufalls, nicht einer Idee. Eingriff des Irrationalen in das Reich vollendeter Regel und geregelter Vollendung. Sich an ihr erfreuen, heißt abfallen vom Prinzip möglicher Vollkommenheit. Es setzt eine Seelen- und Bewußtseinslage voraus, die des Vollendeten müde ist. Die Ruine ist Zeuge einer (zerstörten) großen Vergangenheit; so wie der Entwurf eine (mögliche) große Zukunft verbürgen kann. Es ist also sinnvoll, daß gerade jene Epoche der Literatur und Kunst, die wir die Romantik nennen, eine Epoche der verklärenden Besinnung auf große Vergangenheit, dem Zauber der Ruine, vor allem der mittelalterlichen, mit allen Fasern erlegen ist.

*

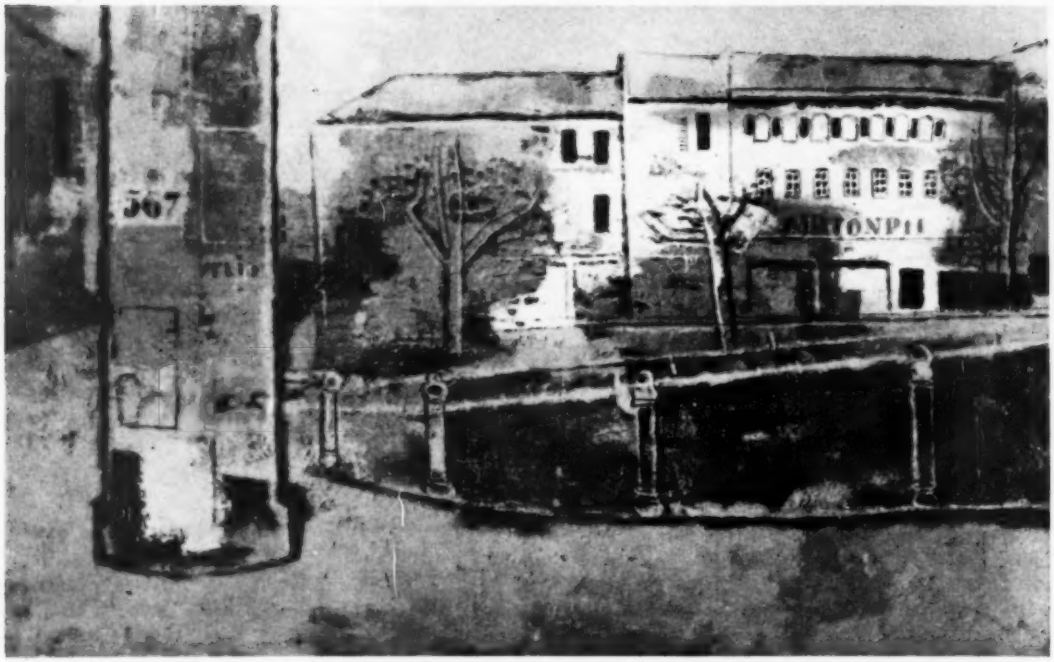
Warum ist auch keiner der wenigen Rekonstruktionsversuche berühmter Ruinen wirklich geglückt?
Rekonstruktion, ganz abgesehen von wirtschaftlichen Überlegungen, ist kein schöpferischer Prozeß. Die Kräfte, die für ihre Bewältigung eingesetzt werden müßten, können und wollen sich nicht im Nacherzählen erschöpfen. Nacherzählung ist nicht Dichtung. Rekonstruktion ist nicht Architektur. Sie bedarf keines Entwurfes. Der Entwurf aber ist die Geburtswonne des aktiven schöpferischen Gestalters.
Viele haben darüber nachgedacht, warum der Anblick einer Ruine den Menschen in sich gekehrt macht. Die Hinfälligkeit der irdischen Dinge wird in der Ruine eines Kunstwerks sichtbarer als in den individuellen Zügen menschlicher Geschicke. Der Mensch ist vergänglich, seinem Leben sind unausweichliche Grenzen gesetzt, sein Verfall und sein Untergang entbehren daher in höherem Sinn der Tragik. Das Kunstwerk, insbesondere das der Architektur, als Manifestation geistiger Kräfte, strebt Dauer an über dem individuellen und allgemeinen menschlichen Geschick. Es repräsentiert in einem Bild, das, wenn nicht für die Ewigkeit, so doch für einen weit über Menschenalter hinausreichenden Zeitraum, zumindest für viele Generationen gültig sein soll, den unaufhörlichen Anlauf menschlicher Geschlechter zu bleibender Gestalt. Seine Zerstörung wirkt daher in bedeutender Weise tragisch: Nicht nur die Geschöpfe, sondern auch das Schöpferische, sowie es im Geschöpf gebunden ist, ist dem Untergang unterworfen. Sind seine Manifestationen zerstört, so ist seine Wirksamkeit aufgehoben. Es wird heimatlos in der Welt der Erscheinungen. Mag es als geheimnisvolle Kraft metaphysisch in einer hinter den Erscheinungen verborgenen Welt weiterbestehen, weiterwirken: unserer Wahrnehmung ist es entzogen, für uns ist es dahin, gestorben wie einst seine Träger, seine Gestalter. Die Dokumente der Zerstörung eines Geschaffenen, einer Substantation des Geistes, die Ruinen architektonischer Kunstwerke, sind für das Auge des Menschen die sinnfälligsten Zeugen dieses tragischen Vorgangs. Darum ist Scipio, der Sieger, über den Ruinen Carthagos sinnend, das ergreifendste Bild menschlicher Trauer, einer Trauer, die nicht aus persönlichem Verlust und Schmerz genährt wird, sondern aus einer geistigen Einsicht. Im Bild des Mediceers Lorenzo des Großartigen hat Michelangelo den sinnenden Menschen gestaltet. Die Schwermut seines Denkens erweckt die Erinnerung an die Trauer des Scipionen. Zu seinen Füßen: die Allegorie des Morgens „windet sich", wie Vasari es nannte, „in ihrer Bitterkeit".
Die religiösen Schauer, die das Erlebnis des Ruinenanblicks, ebenso weitab bereits von aller ästhetischen Empfindsamkeit des 18. Jahrhunderts, wie von der

HANS BALDUNG GRIEN, HEILIGE FAMILIE IN RUINEN

frömmelnden Nutzanwendung der Pietisten, zu einer metaphysisch bedingten Ergriffenheit steigern, leben in den Ruinenlandschaften des Meisters der „Erdlebenkunst", Caspar David Friedrich. Ein Hauch dieser mystischen Ergriffenheit, deren Voraussetzung ein pantheistisches Weltgefühl voll schmerzlicher Hingabefähigkeit an den Offenbarungscharakter alles Natürlichen ist, weht kühl und stillend auch aus dem Bild der Klosterruine im Wald von Karl Blechen (1798 bis 1840), der schon als Überwinder des Romantischen in der Malerei und Vorbereiter eines neuen Realismus gilt. Es ist kaum möglich, einen bezeichnenderen Ausdruck für das schwermütig Meditative seines von C. D. Friedrichs und des Arztes, Dichters und Malers Carus' Lehren und strengen Forderungen inspirierten Naturgefühls und Farbensinnes zu denken, als die ganz unwirkliche Hingegebenheit der träumenden Frauenfigur im Bildvordergrund. Sie besteht im Grunde nur aus drei verwischten Farbflecken, aus denen aber, wie aus dem Thema eines symphonischen Satzes, die Komposition des Bildes aufblüht, sowie in ihnen die Stimmungswerte aller Töne des ganzen Bildes beziehungsreich zusammenklingen. Der Mensch ist das Thema, die Landschaft und die Ruine in der Landschaft verhalten sich zu ihm wie Variationen und Fuge in der großen Komposition des Irdischen und Beseelten.

Die architektonische Ruine als Hintergrund und Raum für die Darstellung der Geburt Christi gefiel Malern und Zeichnern der Renaissance als Symbol: aus den Trümmern einer eingestürzten Herrlichkeit erblüht das neue Leben, dessen Licht die Welt erleuchten wird. Die Krippe, von der im Evangelium des Lukas die Rede ist, hatte seit den Predigten des Franziskus, der die Armut als Tugend und Weg des Heiles lehrte, das „Haus" verdrängt, von dem Matthäus spricht. Jetzt wurde das Haus zur Ruine, in der arme Hirten einen Stall eingerichtet haben. Maler des Barock übernahmen die Ruine als malerisches Motiv. In der Gegenwart erlebt man Darstellungen der Geburt Christi vor der Szenerie moderner zerstörter Städte. Aus der Himmelskönigin ist, wie bei den sozial anklägerischen Naturalisten, die arme Menschenmutter geworden, für die kein Raum ist in der Herberge. Die Engel über den Trümmern der Wohnungen solcher Mütter verkünden das Mysterium der Erlösung mit einem neuen Ton politischer Wahrheit. Die Ruine ist, wie einst die Krippe, zum Symbol tiefster Armut geworden. Möge es einen neuen Weg des Heils erschließen. *L. E. Reindl*

FRANZ RADZIWILL, ZERSTORUNG



XAVER FUHR. PLAKATSÄULE

MÜNCHENER MALEREI

In den Räumen der „Neuen Sammlung" des National-Museums wurden die Werke gezeigt, die auf Veranlassung der Centrale Sanitaire Suisse vor acht Monaten für eine süddeutsche Kunstschau in der Basler Kunsthalle zusammengestellt worden waren. Die Ausstellung gibt im wesentlichen einen vollständigen Überblick über die zeitgenössische Münchener Kunst. Die München immer wieder nachgerühmte Kraft, künstlerische Energien zu wecken und der Stadttradition zu assimilieren, offenbart sich auch in der heutigen modernen Kunst. Der Titel „Bayerische Kunst" ist für die Ausstellung schlecht gewählt; denn die Rolle, die „Bayern" für diese Kunst spielt, ist gar nicht entscheidend; auch die Künstler sind ja keineswegs alle gebürtige Bayern (Altbayern). Entscheidend aber ist die große, über das Jahrzehnt der Unterdrückung des freien künstlerischen Wettbewerbs lebendig gebliebene Stadttradition, die hochgezüchtete Münchner Atelierkultur, die wie eine gute Kinderstube ist und zur Manierlichkeit verpflichtet. Das Verwegene war eigentlich nie Sache der Münchner. Man darf es zu ihrem Lobe sagen, auch wenn man sich des Nachteiles einer so starken Bindung an eine so mächtige Ateliertradition wohl bewußt ist. Die höhere Kultur geht in München auf Kosten eines unmittelbareren Verhältnisses zur Natur, will sagen: die Malerei wird stärker von der Palette her bestimmt als von der unmittelbaren sinnlichen Empfindung der Natur. Hätte die Münchner Kunst auch diese noch, die Distanz zu Paris wäre bedeutend geringer.

Noch immer wirkt die Dunkeltonigkeit der Münchner Atelierkultur in den modernen Kolorismus hinüber. Sie dämpft die Farbigkeit und zügelt die Lust am allzu temperamentvollen Hantieren mit Farbtöpfen.

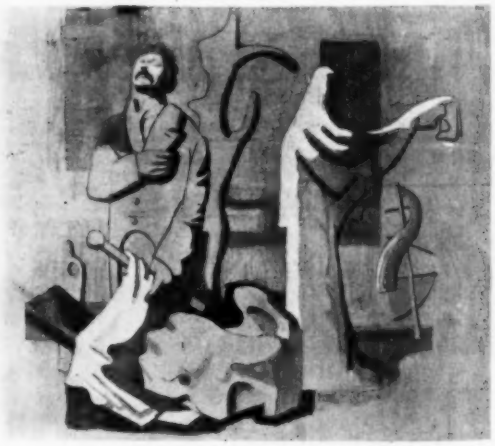
Bei Hans Reinhold Lichtenberger, dessen sinnliche Klugheit man von neuem in seinem Nachtbild, seinen Ballett- und Theaterszenen erkennt, bei Erich Glette, der mit einem vortrefflichen Kinderbildnis vertreten ist, bei dem kürzlich verstorbenen Otto Geigenberger, dessen künstlerische Möglichkeiten ein Bild der Kathedrale von Metz auf beglückender Höhe zeigt, klingen die Farben aus einem dunklen harmonischen Ton heraus, und bei dem viel jüngeren, sehr gepflegten Maltalent Joseph Seitz-Seitz spürt man das spezifisch Münchnerische deutlich heraus, auch wenn in seinen Bildern von Gefangenen der Gegenstand das Düstere fordert. Bei Julius Heß ist Cézannesches Kolorit nicht nur in einer für die Münchner Malerei charakteristischen Art ins raum- und luftlos, teppichartig Dekorative übertragen, sondern zugleich auch sehr gedämpft. Auch bei dem in sympathischer Weise eigenbrötlerischen Oskar Coester mit seinen im Farbigen wie im Motiv phantasiereichen kleinen humorigen Bildern ist die Bindung an die Stadttradition unverkennbar.

Sehr entscheidend wird das Gesicht der Münchner Moderne durch Karl Caspar bestimmt, der selbst von Munch und dem späten Corinth her kommt. Er und seine ausgebreitete Schule hat eine machtvolle neue Münchner Tradition begründet, deren viel frischerer, lichterer, farbenfroher, ja prunkvoller Kolorismus durchaus auch noch etwas — und zwar im guten Sinne — von Münchner Altmeisterlichkeit hat. Caspar tendiert nach einer neuen religiösen Monumentmalerei. Das lassen auch seine von dem Ernst und der Kultur seines Talentes zeugenden Leinwände in dieser Ausstellung „Gang nach Emmaus" und „Abraham und die drei Engel" sowie Kohlezeichnungen, in denen man Entwürfe zu Monumentalbildern sehen darf, erkennen. Wie er die gewiß heikle Aufgabe der seinerzeit sehr umstrittenen Ausmalung der östlichen Halbkuppel des Bamberger Doms in einem sehr modernen Sinne und doch mit großem Takt gelöst, spricht ebenso für die großen Möglichkeiten, die Caspar auf diesem Gebiete hat. Seine Gattin, Maria Caspar-Filser, ist mit zwei Gartenbildern, einer Landschaft und einem Stilleben in Rot und Gelb vorzüglich vertreten. Sie hat die schöne Gabe, den ganzen Reichtum der farbigen Erscheinung zu vergegenwärtigen und dabei das Gegenständliche weder sklavisch abzumalen noch zu negieren. Ihre Malerei hat noch viel von der sinnlichen Phantasie der Impressionisten, ohne deren Malart verpflichtet zu sein. Sie malt mit sehr heller Palette. Ihre Farben sind klar und rein. Sie sind wohl mehr festlich dekorativ als ergründend, aber doch auch immer beseelter Ausdruck eines Betroffenseins von der natürlichen Erscheinung.

Unter den Casparschülern ist einer der interessantesten Richard Jacob Spaeth, der bisher noch kaum hervorgetreten ist. Er ist „Landschafter", löst sich aber sehr stark vom Motiv und ist, ohne in eine gleichsam musikalisch schwebende dekorative Farbenanordnung zu geraten, auch einer der gründlichsten. Er baut mit malerischem Esprit die Natur aus ihren farbigen Elementen und Effekten vergeistigt neu auf. Ein vortrefflicher Maler der Chiemgauer Landschaft, sommerlicher Blumengärten und von Blumenstilleben ist Arnold Balwé, kraftvoll im Kolorit, klar im farbigen Aufbau. Sehr gut präsentiert sich Anton Lamprecht mit Bildern Nymphenburger Motive und von der Münchner Peterskirche. Sie bekunden eine frische Sinnlichkeit der Naturauffassung und eine ebenso gepflegte wie intensive Malerei. Seiner Art am nächsten steht Remigius Netzer, wohl der jüngste der hier vertretenen Casparschüler, mit einem kleinen Straßenbild, in dem Münchnerisches ist und zugleich etwas von dem Charme jener leichteren Sinnlichkeit, die ein Utrillo hat. Fritz Harnest stellt in der Art des ehemaligen Brücke-Expressionismus breite, eintönige Farbflächen kontrastreich gegeneinander, läßt aber eine stärkere Durchgestaltung vermissen, so daß seine Bilder so wenig befriedigen, wie sein Versuch abstrakter Komposition im Aquarell nicht recht überzeugt. Mit zu den beachtenswertesten Maltalenten aus der Schule Caspars gehören Jos. Karl Huber und Karl Meisenbach. Aber die Schule hat sich viel weiter ausgewirkt und dabei recht vielgestaltig. Auch Karl Blocherer, Alfons Epple, Adolf Hartmann mit guten, farbig kontrastreichen, von französischer Malerei nicht unbeeinflußten, dekorativ ausgewogenen, zum Teil im Vortrag sehr temperamentvollen Arbeiten und Thomas Niederreuther, von dem man vor allem ein charakteristisches, in der farbigen Komposition spannungsreiches Selbstporträt sieht, gehören in den Umkreis der Casparschule. Der begabte, mit Visionen des Krieges vertretene Jos. Albert Benkert darf in diesem Zusammenhang genannt werden.

Ernst Geitlinger, der ebenfalls aus Caspars Schule kommt, geht eigene Wege. Er spielt geschickt Chagall und Kandinsky ins märchenhaft und primitiv Deko-

K. CASPAR, SANKT HUBERTUS. *Eine klare, festgefügte, farbenstarke Komposition. Beispiel für den Wandgemälde-Stil, den K. Caspar anstrebt* · **R. OTT, DER KELLNER.** *Dieses Bildnis stellt nicht einen Kellner, sondern den Kellner dar* · **K. KUNZ, DER SCHIFFBRÜCHIGE.** *Versuch einer surrealistischen Wanddekoration. Mit realen Bildelementen werden transzendierende Wirkungen erstrebt.* *(Fotos von Marlo, München.)*



A. HARTMANN, AM MITTELMEER. *Die Bäume können ihre Herkunft von Derain nicht verleugnen, sind aber dramatischer empfunden* · E. GEITLINGER, ERINNERUNG AN KRAKAU. *Zugleich eine Erinnerung an Chagall. Aber Geitlingers Eigenart setzt sich doch durch* · CASPAR-FILSER, DREI KÖNIGE IM INNTAL. *Erlebnis eines klaren Wintertages im Gebirge, ausgedrückt in farbigen Aequivalenten.*

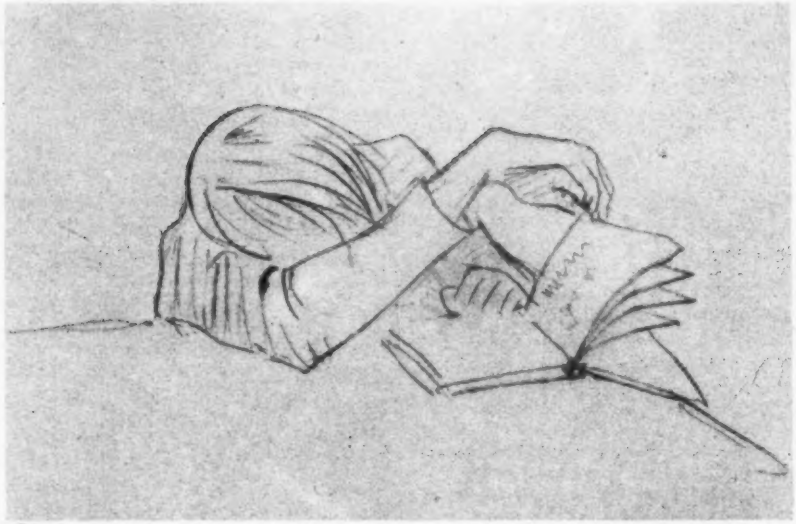
rative hinüber und ist auf seinem Gebiet ein Könner, der neuerdings viel Beachtung gefunden hat. In seinem Kolorit ist die Herkunft aus der Münchner Atelierkultur ganz unverkennbar. Ein anderer Einzelgänger ist Edgar Ende, dessen gedankenbeschwerte symbolistische Traumbilder durch das Gegenständliche Interesse erwecken, so wenige dessen Hintersinn auch zu enträtseln vermögen, aber im Künstlerischen akademisch-klassizistisch (im Sinne der italienischen Neoklassizisten) und nicht eben sehr ergiebig sind. Auch bei Rudolf Schlichter drängt sich der gegenständliche und symbolistische Gehalt weit vor den eigentlich künstlerischen. Seine Bilder „Mars", „Sibylle", „Das einsame Gehirn", „Der Unhold" wenden sich mehr an den Verstand als an das Auge; sie sind eindrucksvoll, weit mehr durch das Dargestellte als durch die Darstellung. Nicht in gleichem Maße kann das von den halb abstrakten, konstruktivistischen Bildern des Augsburgers Karl Kunz gelten, obschon auch hier eine gedanklich thematische Bindung vorliegt; trotz einzelner guter Farbklänge und auch farbig intensiver Stellen entgleitet die Malerei stark ins bloß Dekorative, fast schon Plakathafte. Besonders eindrucksvoll unter seinen auf große Sperrholztafeln gemalten Arbeiten ist das Bild „Der Schiffbrüchige", auf dem in geschickter Weise die Gallionsfigur eines gestrandeten Schiffes, die in Schottland steht und 1933 durch eine Pressephotographie bekannt wurde, verwendet ist. — Da das Wort plakathaft gerade gefallen ist, mögen hier en parenthèse die großformatigen Tuschzeichnungen von Claus Hansmann genannt werden, die zwar viel motivgebundener sind, aber auch in ihrer Weise noch im Plakatstil stecken bleiben, obwohl sie eigentlich mehr geben und künstlerisch aussagen wollen.

Es können nicht alle der über fünfzig Künstler genannt und besprochen werden, die ausgestellt haben. Es sei aber noch einiger Talente gedacht, die von auswärts in den letzten Jahren zugewandert sind. Zu ihnen gehört Xaver Fuhr, von dessen Kunst in anderem Zusammenhang zu sprechen sein wird, der sehr begabte Adolf Vogel, der aus Hofers Schule kommt, Fritz Winter, der vom Dessauer Bauhaus stammt und von dem man eine schmuckvolle, abstrakte Komposition sieht, dann Richard Ott, dessen Bilder eine feinnervige Sensibilität für zarte, farbige Nuancen bekunden und etwas vom Charme einer naiven Kindermalerei haben, freilich mit dem Raffinement des Erwachsenen gemacht. Etwas fremd in der Münchner Atmosphäre wirkt Konrad Westpfahl, vor allem mit seinen zartfarbigen, übrigens sehr klangschönen, etwas mondänen, geschmackvoll aquarellierten Tuschzeichnungen, die ein feinsinniges Empfinden für leise, farbige Nuancen und harmonische Zusammenstimmungen verraten.

Die Skulptur ist weit schwächer vertreten, als der Bedeutung Münchens als einer Stadt nicht nur der Maler, sondern auch der Bildhauer zukäme. Immerhin sind einige der besten Münchner Bildhauer mit vorzüglichen und charakteristischen Werken vertreten: Anton Hiller mit einem aus sicherem plastischen Empfinden gestalteten weiblichen Torso und einer Mädchenfigur in Holz, Georg Brenninger mit einer Statuette „Meine Mutter", die trefflich in der Form gerundet ist, und einem die individuellen Züge des Dargestellten bei Wahrung der plastisch geklärten Form zum Ausdruck bringenden Porträt, Toni Stadler mit zwei Köpfen in Bronze und Heinrich Kirchner mit Bronzen, darunter einer großen weiblichen Sitzstatue, einem interessanten, ausdrucksvollen, jedoch in der Bewegung und der plastischen Empfindung des einheitlichen Flusses noch entbehrenden Werke, das vom Ernst dieses beachtlichen Talentes unter Münchens jüngeren Bildhauern zeugt. Von Alexander Fischer sind in der Bewegung gut empfundene Tierbronzen ausgestellt, deren mehr malerisch-skizzistische Konzeption zu der eigentümlich plastischen des Hillerschen Tigers im Gegensatz steht. Wie in der Malerei die Casparschule tritt in der Skulptur die Schule Hahns als die fruchtbarste hervor. Aber die Münchner Skulptur wird demnächst noch umfassender zu behandeln sein.

Im wesentlichen die gleichen Münchner Kräfte kamen in einer kleinen, vortrefflich zusammengestellten Schau zur Geltung, mit der die Galerie Wimmer ihren wiederhergestellten hübschen Ausstellungsraum in der Briennerstraße eröffnete. Dort waren auch der nun siebzigjährige Adolf Schinnerer, Hugo Troendle mit einem seiner hübschen hellfarbigen, ja etwas farbblassen ländlichen Idyllen und vor allem auch mit älteren, mehr im Tonigen gebundenen, kultivierten Malereien, Ludwig Großmann und Michel Wagner vertreten. Man sah gute graphische Blätter von Babs Engländer und der in Lublin ermordeten Maria Luiko (Maria Luise Kohn), sogar von Picasso und Braque.

Hans Eckstein



KUNST IN BÜCHERN UND BÜCHER ÜBER KUNST

KARL SCHMID · RÖMISCHES TAGEBUCH

Es ist ein Buch in der Nachfolge Winkelmanns und Goethes. (Und Stefan Georges). Ein Buch, das sich vorzüglich mit künstlerischen Erlebnissen geistig auseinandersetzt in jenem heiligen Ernst, der die Deutschen um 1800 erfüllte, wenn sie Roms geweihten Boden betraten; und von dem die modernen Touristenscharen nicht eines Hauchs verspürten; diese schien es vielmehr zu quälen, „unter Denkmälern zu wandeln, die eine Menschheit vergegenwärtigten, deren Erlauchtheit über ihre Kräfte ging", wie der Tagebuchschreiber in den vatikanischen Sammlungen beobachtete.

Werke der antiken Plastik, der griechischen und römischen, sprachen am eindringlichsten zu ihm. Dann die Heroen der Renaissance, Raffael und Michelangelo, also die Erwecker antiker Idealform. Der Barock aber, der Roms Antlitz so entscheidend geprägt hat, wies ihm bereits Züge des Niedergangs. „Kalt gelassen und entsetzt" hat ihn Bernini, dessen Gruppe „Apollo und Daphnae" er als „die größte Sünde wider den Geist und die Gesetze der Plastik" empfand.

Wie Winkelmann, Goethe und die Frühromantiker legt Schmid ein volles Bekenntnis zur „reinen Griechheit" ab. Die Idee der Schönheit, dem modernen Menschen suspekt geworden (als Lüge oder Konvention) erhebt er zu einem Höchstwert. Schönheit ist ihm „ein Werk der Zeugung und Mysterien", „die ursprüngliche Idee der Dinge in Gott". In Marmorleibern der griechischen Plastik trat ihm das Edelste entgegen, was menschliche Kunst geschaffen: „Nur aus der Welt der Lebendigen vermag die Hohe Kunst ihre Gegenstände zu nehmen. Innerhalb ihrer ist aber der Mensch der unüberbietbare Gegenstand künstlerischer Darstellung, weil auf dieser Welt neben der Blüte der Blumen nichts ist, an dessen Bild die reinen Formen des Weltseins also sichtbar gemacht werden können".

Schmids zuchtvolle Sprache nähert sich manchmal rhythmisch gebundener Rede. Goethes Stiltradition verbunden, aber ohne epigonale Bläßlichkeit, mehr plastisch zeichnerisch als malerisch aufgelockert, steht sie in formaler Übereinstimmung mit den erhabenen Gegenständen ihrer Darstellung. So erneuert Schmid auch im Sprachlichen den klassisch humanistischen Geist, zu dem sich eine an ihrem Antihumanismus zu Schanden gewordene Menschheit heute zurücktastet.

Rainer Wunderlich, Verlag, Tübingen 1946. *L. Z.*

MEISTERWERKE DER KUNST: CHASSÉRIAU, TOULOUSE-LAUTREC

Im Filser-Verlag München-Pasing sind die zwei ersten Bändchen einer Serie kleiner Monographien „Meisterwerke der Kunst" erschienen. (Format 15 × 21 cm, je 11—15 Seiten Text, 32 Abbildungsseiten.) Hermann Uhde-Bernays macht mit einem der charmantesten Talente der französischen Malerei und Zeichnung des 19. Jahrhunderts bekannt, mit Théodore Chassériau. Die reizvolle Mischung von Hellenischem und Exotischem in der heiter-sinnlichen Begabung des Chassériau hat Th. Gautier auf die treffliche Formel gebracht: „Ein Inder, der in Griechenland seine Studien gemacht hat." Das Bändchen hat, so klein es ist, um so mehr Bedeutung, als es die bisher einzige Monographie ist, die in Deutschland Chassériau gilt. Außer Gemälden und den beiden bekannten Lithos der „Venus Anadyomene" und „Apollo und Daphne" sind auch fünf der sechzehn Radierungen zum Othello abgebildet, die Chassériau, von Delacroix' Illustrationen zum Hamlet angeregt, schuf, und die mit zum Kostbarsten seines Oeuvre gehören. — Das zweite Bändchen ist Toulouse-Lautrec gewidmet und bringt in guten Abbildungen neben den Gemälden vor allem die Lithos dieses großen Meisters der charakterisierenden Arabeske, der wohl die geistreichste Handschrift im vorigen Jahrhundert schrieb. Die sachlich orientierende, dennoch nicht trocken berichtende Einleitung schrieb Rolf von Hoerschelmann. *H. E.*

AUS DER WELT DER AUSSTELLUNGSKATALOGE

Während das Kunstbuch auf dem deutschen Büchermarkt noch eine Seltenheit ist, gedeiht üppig die Flora der Ausstellungskataloge. Weder die Kataloge noch das hektische Zuviel der Ausstellungen sind durchwegs erfreulich, doch sollen hier nicht die Fehlleistungen gerügt, sondern die guten Leistungen anerkannt werden. Zu diesen darf man vor allem die kleinen Arche-Kunsthefte rechnen, welche die Kunsthandlung Lometsch, Kassel, in Zusammenhang mit ihren Ausstellungen herausgibt; sie zeichnen sich durch noble Schlichtheit und typographische Sorgfalt aus und nehmen unter den Katalogen einen vorbildlichen Rang ein. — Auch die kleinen Broschüren zu den Ausstellungen der Overbeck-Gesellschaft, Lübeck („Scherenschnitte und Silhouetten", „Blumen und Pflanzen in Kunst und Natur", „Die Welt des Kindes"), beweisen, daß liebevolle Sorgfalt und sicherer Geschmack sich gegen den Widerstand der Zeitnöte durchzusetzen vermögen. Den Hauptinhalt dieser Broschüren bilden die sehr lesenswerten Reden, die Hans Friedrich Geist zur Eröffnung der Ausstellungen gehalten hat. —

Augsburg trägt dem genius loci der einstmals so prächtigen Fuggerstadt Rechnung, in dem es die Kataloge zu seinen Ausstellungen im Schaezler-Palais mit einer gewissen Stattlichkeit präsentiert. Die erste Ausstellung, den Malern der Gegenwart gewidmet, hat bekanntlich durch ihre Modernität bei den am Herkömmlichen festhaltenden Besuchern Anstoß erregt, die sich auch durch das gescheite und klärende Geleitwort Hans Ecksteins nicht eines Besseren belehren ließen. Die nächste Ausstellung galt den „Meistern des Impressionismus aus dem bayrischen Staatsbesitz und Malern der Gegenwart", von deren Werken der Katalog einige in guten Reproduktionen wiedergibt. — Die 300. Wiederkehr des Todesjahres von Elias Holl gab Anlaß, des großen Baumeisters Augsburgs durch eine Ausstellung zu gedenken, zu der Dr. Norbert Lieb einen sachlich unterrichtenden Katalog verfaßt hat.

Zwei gutausgestattete Kataloge, für die L. Reidemeister zeichnet, schließen die *Sammlungen des Dr. Josef Haubrich* auf, die der Besitzer jüngst seiner arg geprüften Vaterstadt geschenkt hat. Ein Heft katalogisiert die modernen Bilder und Plastiken der Sammlung, deren Schwerpunkt bei den Malern der „Brücke" liegt, das andere die expressionistischen Handzeichnungen, unter denen Barlach, Marcks, Kokoschka und wiederum die Meister der „Brücke" vertreten sind. — Ein dritter Katalog aus Köln, gleichfalls von Reidemeister eingeleitet, erschien anläßlich der bedeutenden Ausstellung „Kölner Glasmalerei vom 13. Jahrhundert bis zur Gegenwart". Alle drei Kataloge sind gut bebildert.

Fern von ihren Heimstätten wurden Werke aus Kölner Museen zusammen mit Werken der Württembergischen Staatsgalerie in *Tübingen* zu einer prachtvollen Ausstellung vereinigt, zu der ein wissenschaftlicher, reich illustrierter Katalog erschienen ist.

Schließlich seien noch die *Kataloge des Woldemar Klein Verlages*, Baden-Baden, zu den Ausstellungen „Baden — Frankreich", „Moderne französische Malerei", „Französische Graphik der Gegenwart", „Französische Wandteppiche der Gegenwart", „Französische Impressionisten und ihre Zeitgenossen in Farbdrucken" und „Käthe Kollwitz zum Gedächtnis" erwähnt. *L. Z.*

AUSSTELLUNG WERNER SCHOLZ IN KONSTANZ

Eine Ausstellung der Werke von Werner Scholz wurde in Konstanz veranstaltet, und zwar unter dem gemeinsamen Patronat der Militärregierung und der Stadt. Eine Schau im Wessenberghaus zeigte die Gemälde, während in der „Weltschau" Pastelle ausgestellt waren. Der starke Reiz, der von der dynamischen Farbigkeit dieser Bilder ausgeht, ihr betont expressionistischer, oft ins Ekstatische gesteigerter Charakter, das glühende Pathos der Kompositionen, dieses Pathos einer monumentalen Simplizität, in dem das Rot z. B. einer Kakteenblüte wie glühende Lava aus grünen Finsternissen hervorbricht, das kreidige Silberweiß auf den Prachtgewändern von Heiligenskeletten zu dem triumphalen Grau des Gebeins sich verhält wie Trompetenfanfaren zu Tubenrufen, muten dem Besucher der Ausstellungen eine nicht geringe Bewältigungskraft zu. Dieser Einsatz wird belohnt durch das Erlebnis einer religiös entflammten Ausdruckskunst, die in ihrer Unbedingtheit bis in die Wurzeln aller künstlerischen Empfindung dringt. Ein ausführlicher Bericht mit Bildbeispielen folgt in einem späteren Heft. *L. E. Reindl*

ANDRE MASSON, MYTHOLOGIE DER NATUR

SEIDENSTOFFE AUS LYON UND ST. ETIENNE

Seidenstoffe aus Lyon und Bänder aus St. Etienne konnte man im November in einer Ausstellung in Baden-Baden bewundern. Die Lyoner Seidenwebereien wurden 1536 vom König Franz I. von Frankreich gegründet. Der Sonnenkönig und sein tüchtiger Minister Le Brun protegierten des Vorgängers Werk im großen Jahrhundert königlicher Prachtentfaltung. Ludwig XV. und Ludwig XVI. setzten diese Tradition fort. Wir können noch heute die Schöpfungen jener Zeit in den französischen Schlössern sehen, besonders die Werke Philippe de Lasalles sind berühmt geworden.

Die französische Revolution unterbrach die Entwicklung, an der jedoch Napoleon I. wieder anknüpfte. In dieser Zeit erfand der geniale Weber Jacquard den nach ihm benannten Webstuhl, auf dem mittels perforierter Kartons die kompliziertesten Muster mechanisch ausgeführt werden konnten. Der Jacquardwebstuhl verdrängte den Handwebstuhl auch in anderen Seidenmanufakturen. Aber in Lyon werden daneben besonders künstlerische Webmuster heute noch auf den Handwebstühlen der Väter gewoben. So wurde und blieb Frankreich durch Tradition und künstlerischen Sinn das Land der schönen kunstreichen Seidenstoffe.

Auch während des Krieges und der Nachkriegszeit mit ihren Materialschwierigkeiten wurde und wird in Lyon die Pflege der Seidenweberei fortgesetzt. Das zu zeigen war der Zweck der Ausstellung, die der historischen Verpflichtung dieser einst königlichen Weberei würdig war.

In einer großen Halle waren die Wände von der Decke bis zum Boden herabfließend mit den schönsten Seidenstoffen bekleidet. Man sah moderne Muster, von Künstlerhand entworfen, auf klassischen Geweben, auf Damast, Duchesse und Taft, kostbare Brokate, gobelinartige Gewebe und einen besonders schönen Möbelbezugsstoff mit mittelalterlichen Bildszenen, modische Muster auf den neuen weichfließenden Seiden- und hochwertigen Kunstseidengeweben, zierlich gemusterte Krawattenseiden und Regenschirmtafte in großzügigen Karos. Von begehrenswerter Schönheit waren die gold- und silberdurchwirkten Lamées, Träume jeder Frau; vorläufig nichts als Träume!

In den Nischen, schön angeordnet und beleuchtet, herrliche Bänder, schönfarbige, gemusterte, gestreifte, golddurchwirkte. Cachenez in kühnen Farben und originellen figürlichen Mustern schmückten uns — im Geiste . . . Eine goldene Mytra und ein priesterliches Festgewand zeugten vom Sinn für kirchliche Prachtentfaltung.

In einem kleinen Kabinett betrachtete das verständnisvolle Auge des Kunstfreundes, wie die Bilder in einer Galerie, die echten alten Gewebe: einen venezianischen Samt aus dem XV. Jahrhundert, „Die Schmiede des Vulkans" auf einem Brokat (Ludwig XVI.), die broschierten Gewebe der gleichen Zeit, einen „Lampas" des berühmten Philippe des Lasalles oder „Les fruits de Vernets" (20. Jahrhundert).

Ruth Klein

PERSONALIA

Prof. Bruno Paul unternimmt auf Schloß Wiesenberg (Mark Brandenburg) den Versuch einer kunstgewerblichen Lehrstätte.

Der Bildhauer Fritz Wotruba, der heute vierzig Jahre zählt, ist aus der Emigration in seine Heimatstadt Wien zurückgekehrt und lehrt an der Akademie der bildenden Künste.

Archipenko, Leiter einer Kunstschule in New York, folgte dem Ruf an The New Bauhaus in Chicago, dessen Leitung der jüngst verstorbene Moholy-Nagy innehatte.

Prof. Edwin Scharff, *Prof. Gerhard Marcks* und *Prof. Alfred Mahlau* wirken an der Hanseatischen Kunsthochschule in Hamburg, die unter der Leitung von *Ahlers-Hestermann* steht.

Dr. August Hoff, der bekannte Lehmbruckmonograph, ist Direktor der Meisterschule von Köln.

Architekt Friedrich Koslowsky (Breslau) und *Architekt Prof. Fritz Spannagel* wollen auf Schloß Meersburg a. B. „Meisterwerkstätten" für Kunst und Kunsthandwerk ins Leben rufen.

Sepp Schüller ist seit Dezember 1945 Leiter des Suermondt-Museums, Aachen. Ein großer Teil der wertvollen Museumsbestände wurde zurückgeführt und soll nach der Restaurierung ausgestellt werden. Im Laufe des Jahres 1946 fanden Wechselausstellungen statt (z. B. Ausstellungen der Meisterwerke der Kölner Malerschule, Meisterwerke der modernen deutschen und französischen Malerei), die von annähernd 70 000 Menschen besucht wurden.

DIE TOTEN

Charles Despiau, Schüler Rodins, der bedeutendste französische Bildhauer seit Maillol, starb in Paris im Oktober 1946 72 Jahre alt.

Der französische Graphiker *Jules Perrichon* starb achtzigjährig im Spätherbst 1946 zu Paris.

Poulbot, der Zeichner der Pariser Gassenjungen, eine am Montmartre ebenso bekannte Künstlerpersönlichkeit wie seinerzeit der Berliner Heinrich Zille am Wedding, ist im Oktober 1946 fast siebzigjährig gestorben.

August Wagner, der Gründer der Vereinigten Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei, Berlin-Treptow, starb am 17. September 1946 am Bodensee kurz vor Vollendung seines 80. Lebensjahres.

Theo Matejko, als Reporter-Zeichner bekannt, ist im Oktober 1946 in Kufstein (Tirol) gestorben.

Moholy-Nagy, der früher am Dessauer Bauhaus lehrte und 1937 in Chicago The New Bauhaus gründete, starb am 24. November 1946 in Chicago.

Lilly Klee, die Witwe des Malers Paul Klee (gest. 1940), starb im Alter von 70 Jahren in Bern.

Pierre Bonnard ist Ende Januar gestorben. 1867 bei Paris geboren, erreichte er ein Alter von fast achtzig Jahren. Unter den Postimpressionisten war er der legitime Erbe Renoirs.

AUS DEM NOTIZBUCH DER REDAKTION

Die Stadt Moskau, die 1947 ihren 800. Gründungstag feiert, bereitet eine Reihe historischer Ausstellungen vor, darunter im Museum der Architektur-Akademie eine Modellausstellung der Moskauer Bauten aus früheren Jahrhunderten.

Besuch bei Marc Chagall. Marianne Colin schildert in der Zeitschrift „La Terre retrouvée" ihren Besuch bei Chagall, der aus New York, wo er seit 1939 gelebt, nach Paris zurückgekehrt ist. Er trägt eine blaue Samtjacke, sein Haar ist ergraut — so hat ihn auch seine Tochter auf dem Porträt dargestellt, das sie von ihm gemalt hat. Im Herbst 1946 fand in New York eine große Chagall-Ausstellung statt, organisiert von dem Direktor des Museums für moderne Kunst, der auch den Katalog verfaßt hat. Die hundert Bilder umfassende Schau wurde am Eröffnungstage von viertausend Menschen besucht; sie soll in verschiedenen amerikanischen Städten und später auch in Paris gezeigt werden. „Ich bin ein Maler, der bewußt unbewußt ist", sagte Chagall von sich.

In Frankreich und Belgien hat man an berühmten Baudenkmälern (z. B. Notre Dame und La Sainte Chapelle in Paris) eine Erkrankung des Steinwerks festgestellt, die seit 1940 erschreckende Fortschritte macht. Über die Ursachen dieser in regelrechten Abszessen ausbrechenden Steinkrankheit ist man sich noch nicht einig.

Die *Staatliche Porzellan-Manufaktur Berlin* wurde 1943 vollständig zerstört und hat im Zentrum der deutschen Porzellan-Industrie, in Selb i. B., einen Neuaufbau begonnen. Ein Teil ihrer bewährten Porzellanmaler büßte im Kampf um Berlin das Leben ein. Der Modellschatz wurde gerettet. Zu den heute für die Manufaktur tätigen Künstlern gehören Trude *Petri*, Else *Möckel* und Ruth *Schaumann*.

Die *Staatliche Porzellan-Manufaktur Nymphenburg* hat während des Krieges durch Fliegerangriffe schwere Schäden erlitten. Ihre rechtzeitig ausgelagerten unersetzlichen Modelle wurden erhalten. Der namhafteste heute für die Manufaktur tätige Künstler ist Prof. Josef *Wackerle*-Partenkirchen.

Die *Porzellan-Manufaktur Rosenthal* in Selb arbeitet in ihrer Kunstabteilung unter Leitung von Otto Koch. Unter den jetzt für die Manufaktur tätigen Künstlern sind zu nennen: Milli *Steger*, Fritz *Heidenreich*, Fritz *von Stockmayer* und Lore *Friedrich-Gronau*.

Am 13. März 1847 wurde *Alexej Jawlenski* geboren. Für den am 15. März 1941 in Wiesbaden verstorbenen Künstler bereitet der Nassauische Kunstverein in Wiesbaden eine Gedächtnisausstellung vor, die im Frühjahr 1947 stattfinden soll.

Die Plastiken des Naumburger Domes, unter ihnen die der Reglindis und der Uta, sind von ihrer Betonhülle befreit und der Öffentlichkeit wieder übergeben worden.

Die Ausstellung „Meisterwerke aus Österreich", die mit so großem Erfolg in Zürich gezeigt worden war, soll, wie die Zeitschrift „ARTS" mitteilt, nach Brüssel gehen und man hofft, daß sie auch in Paris gezeigt wird.

Kunstsalon Krone

HAMBURG-ALTONA, PALMAILLE 120

Telefon 426 666

Gemälde erster Meister

Ankauf . Verkauf . Tausch

Übernahme ganzer künstlerischer Nachlässe

Gemälderestaurierung

Kunsthandlungen erhalten Werke in Kommission

Verlangen Sie Offerten und Fotos

L. N. MALMEDÉ

*

ALTE MEISTER

ANTIQUITÄTEN

*

ANKAUF · VERKAUF

KÖLN

SCHILDERGASSE 107

CARL SCHLÜTER

KUNST- UND AUKTIONS-SÄLE

*

KUNST UND
KUNSTGEWERBE ALLER ZEITEN
UND VÖLKER

*

Hamburg

JETZT VALENTINSKAMP 74

Galerie Commeter

WILHELM SUHR - GEGRÜNDET 1821

Hamburg

Gemälde · Graphik

Handzeichnungen · Hamburgensien

älterer und neuerer Meister

ANKAUF . VERKAUF

Reproduktionen Kunstanstalt A. Schuler Stuttgart
Druck Chr. Belser Stuttgart